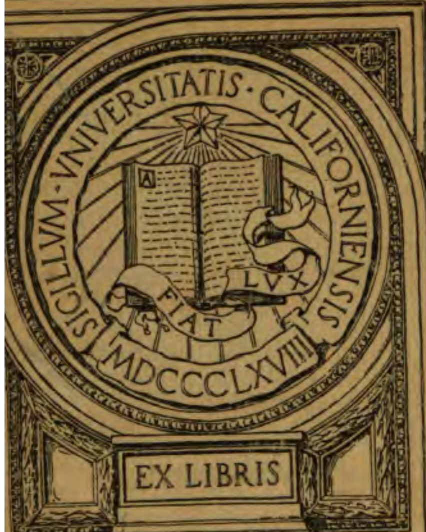

GIFT OF
J. C. Cebrian
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

GRAMÁTICA

MUSICAL

ó

MANUAL EXPOSITIVO

DE LA

TEORÍA DEL SOLFEO

EN FORMA DE DIÁLOGO

ilustrada con 130 ejemplos en el texto, obtenidos por medio de la zincografía.

POR

Felipe Pedrell y Tomás Campano

Aprobada por varios Institutos,
Conservatorios, Colegios y otros Centros de Enseñanza musical

GRAMÁTICA MUSICAL

Ó

MANUAL EXPOSITIVO

DE LA

TEORÍA DEL SOLFEO

POR

Felipe Pedrell y Tomás Campano



BARCELONA

TIPOGRAFÍA HISPANO-AMERICANA
calle de Dou, número 3
1883

PRÓLOGO

La edición de la GRAMÁTICA MUSICAL *que tenemos el honor de presentar al público, aunque reproducción de la que en dos ediciones publicamos anteriormente, aparece de tal modo aumentada y modificada con el concurso del Maestro Sr. Campano, que bien puede llamarse nueva y tan completa, en lo que á la teoría se refiere, que creemos haber agotado la materia llenando todas las necesidades de la enseñanza.*

Comprende esta edición la teoría completa del compás y la práctica del mismo, independientemente del Solfeo, expuesta en un tratado, al cual hemos dado el título de METRONOMÍA, *cuyo estudio puede ventajosamente preceder á cualesquiera de los Métodos de Solfeo.*

Nos indujo á crear este tratado la consideración de que la parte rítmica es susceptible de un estudio teórico, en lo que se diferencia grandemente de la entonación, que apenas admite la teoría como medio de adquirirse, pues que re-

quiere casi única y exclusivamente el ejemplo práctico, la viva voz, para comprenderse; de lo cuál dedujimos la ventaja que podría obtenerse dirigiendo todos los esfuerzos á perfeccionar aquélla, y lo conveniente que sería para conseguirlo, aislarla por el pronto, completamente de la entonación y hasta de las NOTAS *y* FIGURAS *musicales.*

Además de esto, contiene un tratado completo de TRASPOSICIÓN, *fundado en una teoría enteramente nueva y razonada, de cuya instrucción esencialísima carecen todas las Gramáticas, Manuales y Métodos elementales publicados hasta el día, puesto que las nociones, que en algunos de ellos se dan, son completamente vagas é insuficientes.*

Esta GRAMÁTICA, (1) *será la precursora del* MÉTODO DE SOLFEO *que publicarémos próximamente, cuyas lecciones prácticas serán la consecuencia lógica de la teoría expuesta en la presente obra.*

LOS AUTORES.

(1) Publicamos esta obra con el nombre de *Gramática*, siguiendo la costumbre introducida, sin duda por la analogía que tiene la teoría musical en la práctica, con la que tienen las reglas del lenguaje con la verdadera Gramática.

MANUAL EXPOSITIVO

DE LA

TEORÍA DEL SOLFEO

Nociones preliminares.

PREGUNTA. ¿Cómo se llama el estudio de la lectura musical?
RESPUESTA. Estudio del *solfeo.*
P. ¿A qué se aplica dicha lectura,
R. A las voces y á los instrumentos.
P. ¿De qué trata el estudio del *solfeo?*
R. Del conocimiento y uso de los signos musicales.
P. ¿De cuántas partes consta?
R. De tres.
P. ¿Cuáles son?
R. 1.° del conocimiento y uso de todos los signos musicales y palabras italianas que se refieren al sonido, ó á la medida musical del tiempo; 2.° de la entonación de las *Notas*, y 3.° de la aplicación del valor de tiempo á las mismas.
P. ¿En qué consiste la lectura musical?
R. En la exacta aplicación de todo cuanto comprende dicha lectura.
P. ¿Cómo debe estudiarse el *solfeo?*
R. Aprendiendo, primero: la teoría y práctica del compás, in-

dependientemente de su aplicación á todo otro elemento musical; en seguida, á conocer las *Notas*; luego su entonación; después las *Figuras* de Notas y las de Silencios ó Pausas; y, seguidamente, sus relativos valores de tiempo; y, por último, á amalgamar todas estas diferentes partes y demás accidentes musicales, cuyo conjunto, en la práctica, constituye el Solfeo ó lectura musical.

P. ¿Por qué así?

R. Porque de este modo, aisladas, vence más fácilmente el discípulo las dificultades que en conjunto le presenta el *Solfeo*.

P. ¿Qué hay que saber respecto al valor de los sonidos?

R. Conocer su duración.

P. ¿Y respecto á la entonación de las notas?

R. Apreciar y aplicar exactamente sus relaciones tonales.

P. ¿Qué es *Sonido?*

R. El efecto producido por las vibraciones (1) de un cuerpo sonoro.

P. ¿Por cuántos medios se ponen en vibración dichos cuerpos?

R. Por percusión, como en el Piano y la campana; por frotamiento, como en el Violín, y por soplo como en la Flauta.

P. ¿Cuántas clases hay de sonidos?

R. Dos: uno indeterminado y antimusical, llamado propiamente ruído, y otro musical y determinado, que es el que se llama, con propiedad, sonido.

P. ¿Cuántas propiedades tiene el sonido?

---

(1) Vibraciones son las oscilaciones que hace una cuerda cuando se puntea, como en la Guitarra, ó se frota, como en el Violín, y las que hace la Campana cuando se la golpea. Dichas vibraciones son más numerosas, en un tiempo dado, cuanto más corta es la cuerda y más tirante está, ó más pequeña es la Campana.

En los instrumentos de viento, lo que oscila es el mismo aire entre las paredes de los tubos.

El sonido más grave del Contrabajo de 4 cuerdas da 41 vibraciones en un segundo de tiempo, y el más agudo del Flautín da 4752 en el mismo intérvalo: fuera de estos límites los sonidos se hacen cada vez más difíciles de apreciar, pierden sus condiciones musicales y se califican de ruidos, silbidos, crujidos, etc.

R. Cuatro, y son: el *timbre* (1) ó calidad; la *entonación*, ó tono; la *duración*, ó valor; y la *intensidad*, ó fuerza.

P. ¿Qué modificaciones admiten las diferentes propiedades del sonido?

R.

El timbre. . .	desde lo más	agradable	hasta lo más	desagradable,
la entonación.		grave. . .		agudo,
la duración. .		breve. . .		largo,
la intensidad..		suave. . .		fuerte,

pero limitado prudentemente todo.

P. ¿Cómo se llama la música compuesta para voces?

R. *Vocal* ó de *Canto.*

P. ¿Y la que lo está para instrumentos?

R. *Instrumental.*

P. ¿En qué hay que ejercitarse para aprender la música vocal?

R. En *Solfear*, *Vocalizar* y *Cantar.*

P. ¿Qué es *Solfear?*

R. Ejecutar debidamente la música nombrando las notas.

P. ¿Qué es *Vocalizar?*

R. Sustituir con una vocal (generalmente *a* ó *e*) los nombres de las notas.

P. ¿Qué es *Cantar*?

R. Pronunciar palabras, generalmente en verso, al emitir los sonidos musicales.

P. ¿En qué hay que ejercitarse para aprender la música instrumental?

R. En el *Solfeo* para la lectura, y en vencer las dificultades de mecanismo del instrumento; pero el estudio del canto puede ser de mucha utilidad, además, por ser este estudio verdadero complemento del Solfeo.

P. Qué géneros comprenden la música vocal y la instrumental?

R. Dos principalmente: *Música sacra*, para el culto religioso, y *Música profana*, para el uso mundano.

---

(1) El timbre resulta, según M. Helmholtz, de la fusión de notas agudas, más ó menos numerosas, más ó menos intensas, con un sonido fundamental.

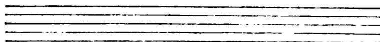
PRIMERA PARTE

Signos musicales

P. ¿Qué signos son la base de la lectura musical?
R. El *Pentágrama* ó *Paulada*, las *Notas* y las *Claves* ó *Llaves*.

Del Pentágrama

P. ¿Qué es Pentágrama?
R. El conjunto de cinco líneas paralelas, trazadas horizontalmente.



P. ¿Qué objeto tiene, principalmente, el pentágrama?
R. Servir para la colocación de las notas, por gradación de sonidos.
P. ¿Cómo se colocan en él?
R. Las que representan sonidos graves abajo, subiendo por grados hacia los agudos.



P. Cuando el pentágrama es insuficiente para representar la extensión de los sonidos ¿qué se hace?

R. Se añaden al pentágrama líneas *adicionales* inferiores ó superiores.

P. ¿Cómo se llaman esas líneas?

R. Suplementarias.

Líneas adicionales superiores.

Id. id. inferiores.

De las Notas.

P. ¿Con qué signos se expresan los sonidos musicales?

R. Con las *Notas*.

P. ¿Qué es *Nota?*

R. Un signo en forma de punto negro ó de O mayúscula.

P. ¿En dónde se escriben dichos signos?

R. En las líneas y *espacios* (ó interlíneas) del pentágrama y de sus adicionales ó suplementarias.

P. ¿Cuántas son las *Notas?*

R. Siete (1).

P. ¿Cómo se llaman?

R. Do Re, Mi, Fa, Sol, La y Si.

P. ¿Qué nombre recibe la serie de las notas dispuestas en ese órden?

R. El de *Escala* ó *Gama*.

P. ¿Está reducida la *Escala* á esas siete notas?

---

(1) Siete, según sus distintos nombres; pero con ellas se representan los doce sonidos que contiene el sistema musical; para lo cual se le anteponen á una nota ciertos signos que alteran su sonido subiéndolo ó bajándolo, y, de este modo, se remedia la falta de un signo ó *Nota* propio para cada uno de los doce sonidos, cuya carencia de nombres propios no puede menos de introducir la confusión en el ánimo del discípulo, respecto de la entonación de notas, que, siendo varias en realidad, no tienen más que un solo nombre.

R. Lo está; pero concluída la *Escala,* subiendo ó bajando, puede ponerse otra escala igual, sobre ó bajo la anterior, tantas veces cuantas lo permita la extensión de las voces ó instrumentos.

P. ¿Cómo se llama una escala así reproducida varias veces subiendo ó bajando?

R. Escala tendida, ascendente ó descendente; por ejemplo: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI; (reproducción inmediata subiendo) DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI; (otra id. id.) DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, etc. O bien: DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE; (reproducción inmediata bajando) DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE; (otra id. id.) DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, etc.

P. Estas reproducciones ¿son en realidad los mismos sonidos repetidos?

R. No lo son; pero tienen tal afinidad con los que reproducen, que el oido no halla entre ellos más diferencia que la que hallar puede la vista entre las reproducciones fotográficas de la misma figura sacada en tamaños diferentes.

P. Las notas ¿se suceden siempre en esa gradación?

R. Se suceden á voluntad del compositor, ora de grado en grado (por grados conjuntos), ó por saltos (por grados disjuntos), ó repetidas, ó con intérvalos de silencio más ó menos largos.

De las Claves.

P. ¿Qué objeto tienen las *Claves* ó *Llaves?*

R. Determinar las notas.

P. ¿Cómo las determinan?

R. Por la posición que los signos que las representan ocupan en el pentágrama.

P. ¿Qué otro objeto tienen?

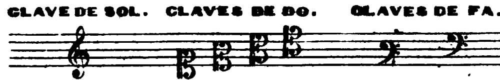
R. El de evitar la profusión de líneas adicionales en el pentágrama.

P. Cuántas *Claves* hay?

R. Siete.

P. ¿Cuáles son?

R. Una de SOL, colocada en la 2.ª línea; cuatro de DO, en la 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª, y dos de FA, colocadas en la 3.ª y 4.ª líneas.



P. ¿Cómo determinan las *Claves* los nombres de las notas?

R. El nombre de una Clave indica la posición de la nota que lleva su mismo nombre, y de este dato se deduce la posición de las demás notas.

P. ¿Cómo se opera esa deducción?

R. Contando desde dicha nota, hacia arriba ó hacia abajo, por el orden de gradación establecido, hasta hallar la nota que se busca.

P. Conforme á ese proceder ¿cómo se hallará el nombre correspondiente á una nota colocada en la 3.ª línea, rigiendo la *Clave de* SOL?

R. Ascendiendo desde SOL, colocado en la 2.ª línea, llamaré LA al punto colocado mentalmente en el espacio inmediato superior, y al colocado en la 3.ª línea SI, nombre que se deseaba saber.

P. Si, dada la nota en la misma posición (en la 3.ª línea), rige la *Clave de* DO *en 1.ª* ¿cómo se llamará?

R. Partiendo de DO (1.ª línea) llamaré RE al punto colocado mentalmente en el espacio superior siguiente; al colocado en la 2.ª línea MI; al del espacio inmediato FA, y SOL al de la 3.ª línea, que es el que buscaba.

P. Si rigiera la *Llave de* FA *en 3.ª* ¿qué nota sería la colocada en la misma 3.ª línea?

R. Sería FA, puesto que el nombre de la Clave citada indica la posición del FA en la 3.ª línea, como se ha dicho anteriormente.

P. Sea, por último, el mismo ejemplo (en 3.ª línea), pero rigiendo la *Llave de* FA *en 4.ª* ¿Qué nombre resultará?

R. Descenderé desde FA (4.ª línea) llamando MI al punto supuesto en el espacio inferior, inmediato, y RE á la nota buscada en 3.ª línea.

P. ¿Cómo se aplica el segundo objeto de las *Claves*, ó sea el de evitar por medio de ellas la profusión de líneas adicionales al pentágrama?

R. Sabiendo que un mismo sonido ó nota puede colocarse en posiciones bajas, intermedias y altas, y que el compositor puede elegir la más conveniente á dicho fin.



(En este ejemplo el *mismo* DO está escrito en todas las posiciones posibles.)

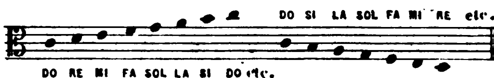
P. ¿Cómo se usan las Claves para el indicado objeto?

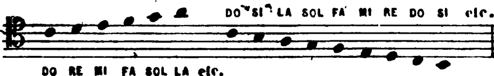
R. Escribiendo en Clave de SOL los sonidos *altos*, en las de DO los *medios* y en las de FA los *graves*.

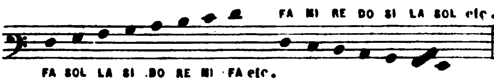


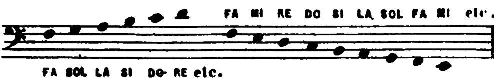












P. Aplicadas á las voces ¿cómo se usan, ó *pueden usarse*, las Claves?

R.

Voces de mujer.
La de SOL para la voz de *alto-tiple;*
la de DO *en 1.ª* para la de *tiple;*
la de DO *en 2.ª* para la de *medio-tiple;*
la de DO *en 3.ª* para la de *contralto;*

Voces de hombre.
la de DO *en 4.ª* para la de *tenor;*
la de FA *en 3.ª* para la de *barítono;*
y la de FA *en 4.ª* para la de *bajo;*

P. Y aplicadas á los instrumentos ¿cómo se usan las Claves?

R. La de SOL para el Flautín, la Flauta, el Oboé, el Corno inglés, el Clarinete, el Cornetín, la Tromba (ó Clarín), la Trompa, la Guitarra y el Violín;

La de DO *en 3.ª* para la Viola;

La de DO *en 4.ª* y la de FA *en 4.ª* alternativamente para los Fagotes y Violonchelos;

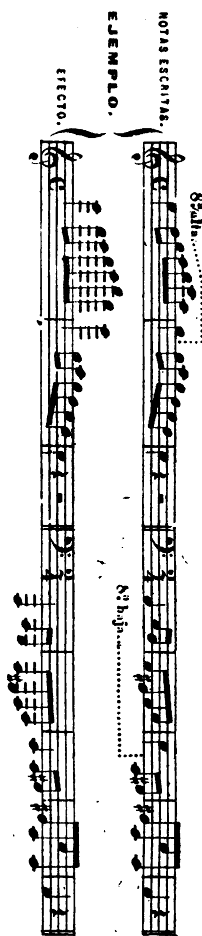
Y la de FA *en 4.ª* para el Trombón, Figle, Bombardino, Bombardón, Bastuba y Contrabajo.

P. ¿Hay instrumentos cuya música se escriba en dos Claves á la vez?

R. Sí, los hay, y son: el Órgano, el Piano y el Arpa, que usan la de SOL para las notas correspondientes á la mano derecha, y la de FA *en 4.ª* para las de la izquierda.

P. ¿Y por medio de estas dos llaves puede escribirse la música del Piano, cuya extensión abraza la escala reproducida siete veces?

R. Con ellas solamente; pero para economizar en lo posible las líneas adicionales, se indica por medio de esta señal: 8.ª alta ú 8.ª baja, que lo escrito debe ejecutarse en la inmediata escala inferior ó superior. *(Véase el ejemplo en la página siguiente.)*



P. ¿Porqué no se suprimen las demás claves, puesto que las de SOL y de FA *en 4.ª*, alternadas, abrazan toda la extensión de sonidos usuales?

R. Porque á veces se hace preciso considerar las notas escritas como si lo estuviesen más altas ó más bajas de lo que aparecen, cuya operación se llama *trasposición*.

P. ¿Cómo se hace la trasposición?

R. *Fingiendo clave*, principalmente; operación que consiste en figurarse mentalmente que rige otra clave diferente de la que hay escrita.

P. ¿Se vé obligada la voz á *trasportar*?

R. La voz es el único de los instrumentos que no tiene necesidad de ello, aunque conviene practicarlo como enseñanza, *al fin del solfeo*, por ser una operación muy complicada.

P. ¿Cuándo se vé un instrumentista obligado á *trasportar ó fingir clave*?

R. Cuando por una ú otra causa debe ejecutar más alto ó más bajo lo que tiene á la vista; lo que sucede siempre que acompaña á un cantante, cuya extensión de voz no se acomoda bien á la música que tiene que cantar.

P. ¿No hay excepciones respecto á la exención de la voz, y necesidad de los instrumentos de trasportar?

R. Un cantante se verá, en lo general, en la precisión de trasportar con la voz, si se acompaña él mismo trasportando, y un instrumentista no tendrá tal necesidad, si puede cambiar convenientemente el tono del instrumento, recurso muy limitado, que sólo algunos, muy pocos instrumentos, tienen.

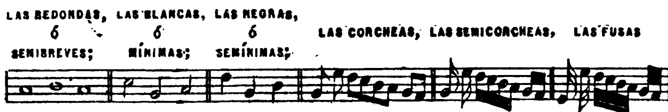
PARTE SEGUNDA

Valor y medición musical

P. ¿Qué es *valor* musical?
R. Otra cualidad inherente al sonido, que es su duración.
P. ¿Qué signos forman la base de la medición y duración musical?
R. 1.° las *Figuras* y *Pausas*; 2.° los *Puntillos* de aumento; 3.° las *Ligaduras*; 4.° los *Valores irregulares*; y 5.° los *Aires* ó *Movimientos*.

Las Figuras y Pausas

P. ¿Qué son *Figuras*?
R. Las diferentes formas que tienen las notas, para expresar su valor.
P. ¿Cuántas son las *Figuras* usadas en la música moderna?
R. Siete.
P. ¿Cuáles son?
R.





P. ¿En qué orden de valor aparecen en la anterior respuesta?
R. En el de mayor á menor.

P. ¿Qué valor es el de las Figuras?

R. El valor de las Figuras es relativo de unas á otras, y su valor absoluto depende del que se fije para una de ellas.

P. ¿En qué relación está el valor de las Figuras?

R. La Redonda vale doble que la Blanca; la Blanca doble que la Negra; ésta doble que la Corchea, y así de las demás; ó lo que es lo mismo, diciendo: que la duración representada por la Redonda es igual á la de 2 Blancas, ó á la de 4 Negras, á la de 8 Corcheas, á la de 16 Semicorcheas, á la de 32 Fusas ó á la de 64 Semifusas.

P. Tomando por unidad la Redonda ¿cómo se representarán aritméticamente los valores de las Figuras?

R. Así: Redonda$=1$; Blanca$=\frac{1}{2}$; Negra$=\frac{1}{4}$; Corchea$=\frac{1}{8}$; Semicorchea$=\frac{1}{16}$; Fusa$=\frac{1}{32}$, y Semifusa$=\frac{1}{64}$.

P. ¿Hay signos para representar la interrupción de los sonidos?

R. Los hay, llamados *Silencios*, *Pausas* ó *Esperas*, y tantos como Figuras de notas, y equivalentes en valor á dichas Figuras.

P. ¿Qué nombres, qué forma y qué equivalencia tienen los Silencios ó Pausas?

R. Los siguientes:

Silencio	de Redonda	𝄻	equivalente	á una	𝅝
Id.	de Blanca	𝄼	id.	á una	𝅗𝅥
Id.	de Negra	𝄽	id.	á una	𝅘𝅥
Id.	de Corchea	𝄾	id.	á una	𝅘𝅥𝅮
Id.	de Semicorchea	𝄿	id.	á una	𝅘𝅥𝅯
Id.	de Fusa	𝅀	id.	á una	𝅘𝅥𝅰
Id.	de Semifusa	𝅁	id.	á una	𝅘𝅥𝅱

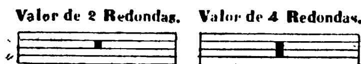
P. ¿Hay más que advertir respecto á las *Pausas* ó *Silencios?*

R. Várias cosas, que son: 1.ª que se acostumbra llamar á los

silencios de Redonda y de Blanca, *Pausa* y *Media-pausa:* 2.ª que á los demás silencios se les llama generalmente *Aspiraciones* (1): 3.ª que la *Pausa* puesta entre dos vírgulas suele indicar, por abuso, el valor de un Compás entero, cualquiera que sea el valor de éste.

P. ¿No hay silencios de mayor valor que la Redonda?

R. Antes se usaban barras del valor de dos y de cuatro Pausas, ejemplo



pero hoy día, cuando hay que pasar más de un Compás en silencio, se expresa con una barra casi horizontal, y un número, que indica cuántos son dichos compases; ejemplo



Ligaduras y puntillos

P. ¿Qué es Ligadura ó Ligado?

R. Una línea curva, que, si abraza notas iguales de entonación, reune sus valores, y si notas de diferente entonación, las enlaza cuanto es posible. Ejemplos



---

(1) El aspirat, según lo indica el nombre, es muy perjudicial, porque cansa y entorpece generalmente el movimiento del compás.

P. ¿Qué es *Puntillo de aumento*?

R. Es un punto que aumenta la mitad del valor á la Figura, Silencio ó Puntillo que le precede; ejemplos:

𝅝 .	equivale	á	𝅝 ‿ 𝅗𝅥
𝅗𝅥 . .	Id.	á	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥 ‿ 𝅘𝅥𝅮
𝅗𝅥 . . .	Id.	á	𝅗𝅥 ‿ 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯
𝄻 .	Id.	á	𝄻 𝄼
𝄽 . .	Id.	á	𝄽 𝄾 𝄿
𝄼 . . .	Id.	á	𝄼 𝄽 𝄾 𝄿

Teoría del compás

P. ¿De qué modo se hace la medición del valor de los sonidos, ó de su duración?

R. Estableciendo previa y arbitrariamente un corto período de tiempo, con exactas divisiones y subdivisiones, que tomamos como unidad, necesaria para medir una mayor cantidad del mismo: lo propio hacemos al medir una extensión, sirviéndonos de una de las unidades métricas de longitud, la vara, el metro, etc.

P. ¿Cómo se llama la unidad métrico-musical del tiempo?

R. Compás.

P. ¿Y sus divisiones?

R. Tiempos.

P. ¿Y sus subdivisiones?

R. Partes (1), las primeras subdivisiones, y pudieran llamarse *subpartes* las divisiones de las *partes*, porque, como toda medida, ésta es susceptible de subdividirse infinitamente.

P. ¿A qué orden corresponden las divisiones musicales del tiempo?

R. Al Binario y al Ternario.

P. Según eso, ¿cómo podrán clasificarse los diferentes compases posibles?

---

(1) Adoptamos la denominación de *Tiempos* para las principales divisiones del *Compás*, y la de *Partes* para las de los *Tiempos*, con el fin de hacernos comprender mejor, y evitar la confusión que resulta de llamar *Partes* á unas y otras indistintamente.

R. Fundamentalmente del siguiente modo: 1.º Compases binarios, con subdivisiones binarias; 2.º Compases ternarios, con subdivisiones ternarias; 3.º Compases binarios, con subdivisiones ternarias; 4.º Compases ternarios, con subdivisiones binarias; 5.º Compases binario-ternarios, con subdivisiones binarias ó ternarias; y 6.º Compases ternario-binarios, con subdivisiones binarias ó ternarias.

P. ¿Son practicables todos esos compases?

R. Todos ellos son muy usados, menos el penúltimo (el 5.º), que suele usarse (con subdivisión binaria) sólo para la enseñanza, y el último, aunque éste (también con subdivisión binaria) es el del Zortzico, aire vascongado.

P. ¿Tienen igual sentido musical todas las divisiones ó *tiempos* del compás, y todas las subdivisiones ó *partes* del mismo?

R. No, porque si no tuviesen diferente valor prosódico, el oido no podría apreciar un orden simétrico, entre divisiones completamente iguales de intensidad y movimiento; así es que unas son fuertes, ó acentuadas, y otras débiles, ó sin acento, formando el compás por sí mismo cierta cadencia, llamada ritmo.

P. ¿Cómo sabremos cuáles son fuertes y cuáles débiles?

R. Por el número que las distingue en cada combinación: en la *binaria*, el **1** es fuerte, el **2** débil; en la *ternaria*, el **1** es fuerte, **2** y **3** débiles, y en la *cuaternaria* (1), el **1** es fuerte, el **2** débil, el **3** *semifuerte* y el **4** débil. El **3**, si bien es fuerte relativamente al **4**, es débil con relación al **1**.

Práctica del compás

P. ¿Cómo se traduce á la práctica la teoría del Compás?

R. Por medio de movimientos que señalan los *tiempos*, y á veces también las *partes*, ejecutados generalmente con la mano, lo cual se llama *marcar* ó *echar* el compás.

(1) No hay esencialmente más que dos combinaciones, la binaria y la ternaria; pero para la práctica conviene considerar como tal la de cuatro, que no es sino lo binaria subdividida, como lo indica la subordinación del acento prosódico del 3 al 1, fuerte por excelencia.

P. ¿Es indispensable marcar ostensiblemente el compás?

R. El compás existe como íntimo sentimiento rítmico en el músico, al practicar su arte, y su rígido mecanismo solamente es necesario para someter las diferentes voluntades de los ejecutantes á una sola y única interpretación, la del Director; pero en la enseñanza es preciso practicarlo, tanto para satisfacción del Profesor, cuanto para que su continua práctica desarrolle en el discípulo el sentimiento de sus diferentes ritmos.

P. ¿Cuál será el medio mejor de practicarlo para obtener ese resultado?

R. Imponer bien, primeramente, al discípulo en su teoría, practicándolo en seguida, en sus diferentes manifestaciones, independientemente de todo otro elemento musical, en movimientos moderados, lentos y vivos.

P. ¿Cómo puede eso hacerse?

R. Marcando toda clase de compases, y nombrando los números que corresponden á los ritmos binarios, ternarios ó cuaternarios de sus *tiempos* y *partes*, cuidando de acentuar bien los números en que caigan los acentos rítmicos.

Aplicación del compás á los valores musicales.

P. ¿Cómo se indica el compás, aplicado á los valores musicales?

R. Para este fin se ha tomado la Redonda como unidad, y si el compás que ha de regir vale un entero, es decir, una Redonda, se pone (al principio) al lado derecho de la clave un signo en forma de C, que representa la Redonda, y este compás se llama Compasillo, marcándose en cuatro tiempos, del valor de una Negra cada uno; mas si el signo está cortado por una línea, se llama Compás mayor ó binario, y se marca en dos, del valor cada uno de una Blanca (1).

(1) Sería conveniente desechar estos signos, que forman una excepción en esta materia, é indicar el Compasillo y el Compás mayor por la unidad, en forma de fracción, así, respectivamente $\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{2}$, indicación muy expresiva, que usan varios modernos compositores, entre otros, Wagner.

P. Cuando el compás vale menos ó más que la Redonda ¿cómo se indica?

R. Por medio de fracciones propias ó impropias, que representan las partes que de la Redonda se toman. Así, $\frac{2}{4}$ indica que se toman dos cuartos, y $\frac{9}{8}$, que se han tomado nueve octavos, llamándose respectivamente estos compases, compás de 2 por 4, y de 9 por 8.

P. ¿Cómo explicar el valor del compás, sin hacerlo aritméticamente?

R. Así: la cifra superior (el numerador) indica cuántas *figuras* entran en el compás, y la inferior (el denominador) expresa qué clase de *figuras* son.

P. ¿Qué relacion hay, pues, entre el número inferior y las figuras que representa?

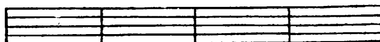
R. La siguiente: el 1 representa Redondas, el 2 Blancas, el 4 Negras, el 8 Corcheas, el 16 Semicorcheas, el 32 Fusas y el 64 Semifusas: así, $\frac{2}{1}$ puede leerse, mentalmente, 2 Redondas, ó $\frac{2}{\text{Redondas}}$; $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{\text{Blancas}}$; $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{\text{Negras}}$; $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{\text{Corcheas}}$; $\frac{6}{16}$, $\frac{6}{\text{Semicorcheas}}$; $\frac{7}{32}$, $\frac{7}{\text{Fusas}}$, y $\frac{8}{64}$, $\frac{8}{\text{Semifusas}}$.

P. ¿Son practicables los compases cuyo denominador fuere otro que los arriba expresados?

R. No lo son; porque, por ejemplo, el compás de $\frac{2}{3}$, si bien indica que se tomen dos tercios de Redonda para formarlo, como no hay valor (*regular*) que represente el tercio de la Redonda, sucede como si para un pago se exigiesen dos tercios de peseta, que, no habiendo moneda legal del valor de un tercio de peseta, no sería posible el pago.

P. ¿Cómo se separan en la *notación*, ú ortografía musical, los valores componentes de cada compás, ó unidad métrico-musical?

R. Por medio de una línea llamada *divisoria ó vírgula*, que corta perpendicularmente el pentágrama: ejemplo



P. ¿Llénase el compás sólo con valores cantables?

R. Mientras el compás siga rigiendo, se completan los valores que debe haber entre dos *divisorias*, bien sea con valores cantables (*notas*), ó con valores equivalentes en *silencios*, ó alternativamente con unos y otros.

P. ¿Cuáles son los compases más usados, y de cuántos tiempos constan?

R.



P. ¿Cómo se echa ó se marca el compás de dos tiempos?

R. Dando un golpe para el primer tiempo abajo, y para el segundo arriba; en esta forma: 2 | 1

P. ¿Cómo el de tres tiempos?

R. 1.° abajo; 2.° á la derecha, (ó la izquierda), y 3.° arriba; en esta forma: 3 >2 1 ó así: 3 2< 1.

P. ¿Cómo el de cuatro tiempos?

R. 1.° abajo; 2.° á la izquierda; 3.° á la derecha, y 4.° arriba; de este modo: 4 2<>3 1

P. ¿Cuándo se subdivide el Compás, ó, lo que es igual, cuándo se dividen los tiempos?

R. Cuando éstos se marcan con bastante lentitud.

P. ¿Cómo se marcan estas subdivisiones?

R. Repitiendo los tiempos dos, tres ó cuatro veces, haciendo estas repeticiones por medio de movimientos muy cortos; pero esto sólo lo usan los directores de orquesta.

P. ¿En qué se dividen los compases con respecto á sus subdivisiones?

R. En *Simples*, *Complejos y Compuestos*.

P. ¿Cuáles son los *compases simples*?

R. Aquéllos cuyas divisiones (Tiempos) y subdivisiones (Partes) pertenecen al mismo orden ó ritmo; es decir, que si el Compás se divide en dos ó en cuatro Tiempos, los tiempos se dividirán también en dos ó en cuatro partes; y si el Compás se divide en tres Tiempos, los tiempos igualmente se dividirán en tres partes.

P. ¿Cuáles son los *Compases complejos*?

R. Aquéllos cuyas divisiones y subdivisiones pertenecen á distinto orden ó ritmo; es decir, que si el Compás se divide en dos ó en cuatro tiempos, los Tiempos se dividirán en tres partes, y si el Compás se divide en tres Tiempos, los tiempos se dividirán en dos ó en cuatro partes.

P. ¿Cuáles son los *Compuestos*?

R. Aquéllos cuyas subdivisiones pertenecen alternativamente á los dos órdenes de ritmos, que son los ternario-binarios, y los binario-ternarios.

P. ¿Cuántos compases pueden presentarse en la práctica, sin exagerar excesivamente los valores relativos?

R. Los cuarenta siguientes, que fundamentalmente para la práctica pueden reducirse á diez, (uno de cada clase), y que la teoría, clasificándolos, como antes se ha visto, los reduce solamente á seis.

ENUMERACIÓN DE LOS COMPASES SIMPLES

Compases Binarios (1)

DE DOS TIEMPOS EN DOS PARTES

2/1

¢ ó 2/2

2/4

2/8

DE CUATRO TIEMPOS EN DOS PARTES

4/1

4/2

C ó 4/4

4/8

Compases Ternarios

DE TRES TIEMPOS EN TRES PARTES

9/2

9/4

9/8

9/16

(1) De estas Figuras, la superior del primer ejemplo (la Redonda) indica las divisiones del compás, ó tiempos, y las inferiores (las dos Blancas) indican las subdivisiones del compás, ó partes de cada tiempo.

ENUMERACIÓN DE LOS COMPASES COMPLEJOS

Compases Binarios

DE DOS TIEMPOS EN TRES PARTES

DE CUATRO TIEMPOS EN TRES PARTES

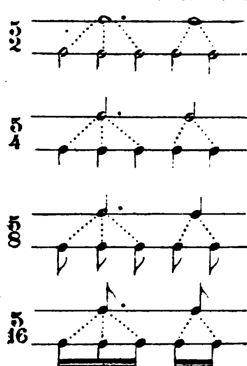
Compases Ternarios

DE TRES TIEMPOS EN DOS PARTES

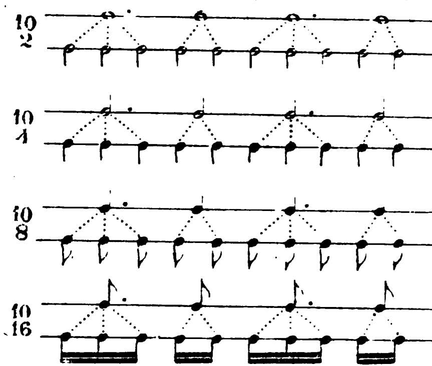
ENUMERACIÓN DE LOS COMPASES COMPUESTOS

Compases Ternario-Binarios

DE DOS TIEMPOS EN TRES Y DOS PARTES



DE CUATRO TIEMPOS EN TRES Y DOS, Y TRES Y DOS PARTES

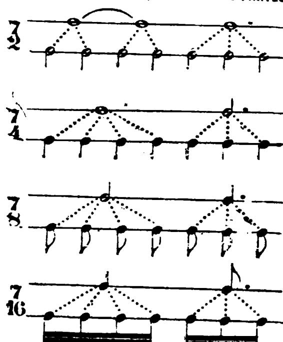


(1)

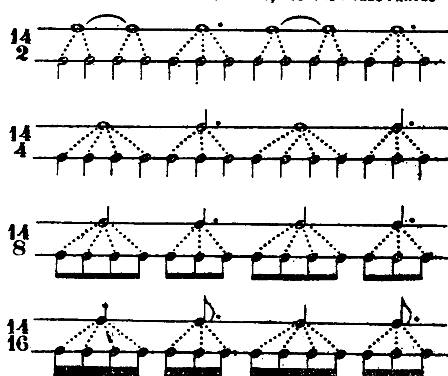
CONTINUACIÓN DE LOS COMPASES COMPUESTOS

Compases Binario-Ternarios

DE DOS TIEMPOS EN CUATRO Y TRES PARTES



DE CUATRO TIEMPOS EN CUATRO Y TRES, Y CUATRO Y TRES PARTES



(2)

---

(1) El compás del Zortzico (generalmente en $\frac{10}{8}$) pertenece á esta clase de compases, y, marcado en cuatro tiempos desiguales (3, 2; 3, 2;) como se hace algunas veces con el de seis por ocho, es muy fácil de medir.

(2) En todos los compases compuestos, las combinaciones son de mayor á menor número: 3, 2 y 4, 3: porque las opuestas, es decir, de menor á mayor, como 2, 3 y 3, 4 contrarían nuestro sentimiento rítmico: parece que, así como á la inteligencia, repugna al sentimiento, que lo superior en número é importancia (aquí es importancia rítmica) se subordine, en orden, á lo que le es inferior.

De las Notas—Contratiempos

P. Cuando una nota entra ó cae (como es lo más comun) en una de las partes fuertes del Compás ¿cómo se dice que marca dicha nota?

R. Se dice que *marca á tiempo.*

P. Y cuando una Pausa ó Silencio cae en la parte fuerte y la nota en la débil ¿qué se dice entonces?

R. Que *marca á contratiempo.*

P. ¿No es difícil y penoso hacer una sucesión de notas á contratiempo?

R. Lo sería, si no hubiera quien marcara á tiempo; por eso las notas de sonido más potente, que son las graves, son, casi siempre, las que en casos tales marcan á tiempo, ó en las partes fuertes. Ejemplo:



De las Síncopas

P. ¿Qué son *notas Sincopadas, ó Síncopas?*

R. Los valores que comenzando en tiempo ó parte débil del compás, se prolongan hasta el tiempo ó parte fuerte inmediata. Ejemplo: (Véase el de la pág. 33.)

De los valores anormales

P. ¿Qué debe entenderse por valores anormales?

R. Los que pertenecen á un ritmo diferente del que rige, según indicación del Compás, y que, por consiguiente, constituyen excepciones en aquel caso.

P. ¿Cuándo sucede eso?

R. Cuando rigiendo el ritmo binario, hállanse valores que corresponden al ternario, ó *vice-versa*. Ejemplos:



P. ¿Cómo se indica esa clase de valores excepcionales?

R. Poniendo sobre ellos la cifra que corresponda, según su número, como se ve en los ejemplos anteriores.

P. Y ¿qué nombre se les aplica?

R. Sus nombres se forman añadiendo al número correspondiente la terminacion *illo:* así, del 2 se forma *Dosillo;* del tres, *Tresillo*; del cuatro, *Cuatrillo;* y del seis, *Seisillo.*

P. ¿Cómo se expresan sus valores?

R. Diciendo:

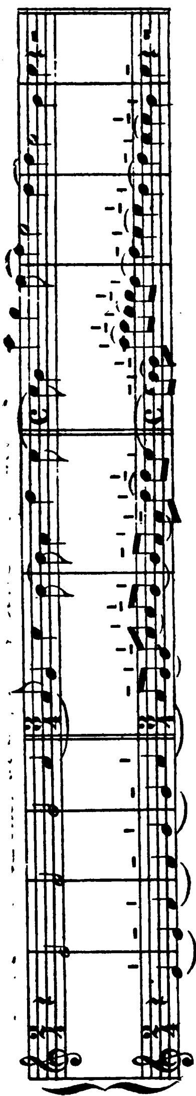
Dosillo,	es un grupo de	2	notas cuyo valor es igual al de	3	de su figura.
Tresillo,		3		2	
Cuatrillo,		4		3	
Seisillo,		6		4	

P. ¿Hay que advertir algo respecto á alguno de estos valores?

R. Hay que notar, que muchas veces se encuentran anotados como Seisillos, grupos que en realidad son dos Tresillos, y el ejecutante, para ser correcto, tiene que rectificar el error. (Véase el n.° 3 de los ejemplos anteriores.)

P. ¿Cómo podrá conocerlo?

R. Guiándose, ó por el valor que precede al grupo, ó por el que le sigue, ó por el acompañamiento. Así, si al grupo le precede ó le sigue un Tresillo, se ejecutará como verdadero Seisillo, es decir,



acentuándolo 1, 2, 1, 2, 1, 2, y de no ser así se ejecutará en dos Tresillos, acentuándolo 1, 2, 3, 1, 2, 3.

P. ¿De qué manera podrá guiarse por el acompañamiento?

R. Examinando ú oyendo si durante el grupo marca el acompañamiento ritmo binario ó ternario: en el primer caso se ejecutará en dos Tresillos, y en el segundo como Seisillo.

P. ¿No pudiera suceder que el compositor hubiese escrito de intento ritmo binario en el acompañamiento y ternario en el canto, ó *viceversa*, para producir un efecto determinado, como sucede algunas veces?

R. Puede suceder así.

P. Y en semejante caso, habiendo lugar á dudas ¿qué se hará?

R. Reflexionar y sentir bien, para darle la debida interpretación.

De los valores irregulares

P. Además de los valores anormales ¿hay algunos otros que se le asemejen?

R. Suelen usarse, aunque más raras veces, grupos parecidos, pero que por no poder referirse ni al ritmo binario ni al ternario, son valores irregulares, tales como el *Quintillo*, *Septillo*, *Diezillo*, y otros grupos de 11, 13 y más notas, cuyo número no permite dividirlas en fragmentos iguales de dos en dos ni de tres en tres.

P. A cuántas notas de su misma Figura suele corresponder cada uno de estos grupos?

(1)

(1) En esta pautada, en la que, á causa de su notación, las partes fuertes y débiles son más visibles, hemos indicado así | las débiles, así — las fuertes por excelencia (primer tiempo en todos los compases), y las semifuertes, ó fuertes relativas así ⊥.



R. El de 5 á 4; el de 7 á 6; el de 10 á 8 ó 9, etc. ejemplos:

De los aires ó movimientos

P. Puesto que los Tiempos del Compás pueden se más lentos ó más vivos ¿por qué medio se fija el grad de celeridad que el compositor ha querido que se les dé

R. Por medio del *movimiento* que él les señala, valiéndose para este fin de ciertas palabras italianas que l indican aproximadamente, y que se ponen junto á l clave, siempre que se inicia ó varía un *movimiento*.

P. ¿Cuántos movimientos principales hay?

R. Tres: *Lento*, *Moderado* y *Vivo*.

P. ¿Qué palabras indican lentitud, en gradación d más á menos?

R. Las siguentes:

Largo (muy despacio).
Larghetto (despacio) (1).
Adagio (poco menos despacio.)
y *Grave* (gravemente.)

P. ¿Cuáles indican movimientos moderados?

R. Estas:

Andantino (poco movido).
Andante (algo más movido).
y *Allegretto* (animado) (2).

P. Y ¿cuáles indican los movimientos vivos?

R. Estas otras:

Allegro (vivo).
Vivace (muy vivo) (3).
Presto (veloz).
Prestissimo (velocísimo).

(1) Léase *Largueto*.
(2) Léase *Al-legret-to*.
(3) Léase *Vivache*.

P. Los Movimientos arriba indicados ¿se modifican por medio de algunas expresiones?

R. Por medio de estas palabras:

Un poco, (un poco).
Meno, (menos).
Più, (más).
Mosso, (movido ó animado).
Molto, (mucho).
Assai, (bastante).
Non troppo, (no demasiado).

P. ¿No hay palabras que indican alteración gradual del Movimiento?

R. Las hay, y son las siguientes:

Accelerando, (1) }
Affrettando. . . } (avivando cada vez más el movimiento).
Stringendo. . . }

Ritardando. . } (retardando cada vez más.)
Rallentando . }

Morendo . } (retardando y disminuyendo hasta extinguirse los sonidos).
Calando . }

Tempo ó *A tempo* indica que cesa la alteración del Movimiento, y se restablece á su anterior estado.

Del Calderón

P. ¿No hay algún signo, además de las palabras italianas, que indique por sí solo alteración en el Movimiento?

R. Hay uno, llamado Calderón ó Corona, signo en forma de círculo con un punto enmedio, que, puesto encima ó debajo de una nota ó de un silencio, detiene en ellos el Movimiento por un tiempo más ó menos largo, que el sentimiento debe apreciar.

---

(1) Esta palabra y *Adagio* se ha generalizado el pronunciarlas en castellano, es decir, *adagio* y *acelerando*.

P. ¿Hay algo más que advertir sobre los Calderones?

R. Que muchas veces van seguidos de una sucesión de nota pequeñas, que se suelen escribir sin determinar bien sus valores dejando su distribución ó arreglo al gusto de los ejecutantes, escri biendo debajo del pasaje: *A piacere*, (1) (á capricho) y algunas vece inventan pasos de lucimiento.



P. ¿Qué nombre se da á un paso semejante?

R. El de *Fermata* ó *Cadenza*.

Del Metrónomo

P. ¿Con qué se indica el Movimiento de un modo bien preciso

R. Por medio de una maquinita, á manera de reloj, cuyo pén dulo, invertido, (que consiste en una varilla rayada y numerada e toda su extensión) marca tántos ó cuántos golpes por minuto, segú el número de la varilla en que se fije un peso móvil que tiene, sirve para variar el centro de gravedad.

P. ¿Cómo se expresa por escrito el uso del Metrónomo para lo Movimientos?

R. Por medio de estos signos convencionales, por ejemplo: (una *Blanca*—76) ó (una *Negra*—120) ó (una *Corchea*—95) etc., etc.

P. ¿Qué significan esas tres indicaciones? (2)

R. Significan respectivamente:

1.ª Una Blanca.. } por cada oscilación, colocado el peso en } 7
2.ª Una Negra. . } el número.. . . . . } 12
3.ª Una Corchea. } } 9

---

(1) Pronúnciese: *A piachere*.

(2) Algunas veces la indicación va precedida de dos M. M., lo que quiere de cir: *Metrónomo de Maelzel*, que fué el inventor.

PARTE TERCERA

DE LOS SONIDOS

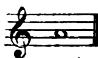
Diapasón

P. En la serie de los sonidos musicales usados, á contar desde el más grave hasta el más agudo, ¿hay alguno que sirva de base para la fijación del sistema tonal?

R. Hace algunos años que se fijó en Francia, por disposición del gobierno, dicho sonido, que es el que produce 870 vibraciones por segundo, dándole el nombre de *Diapasón Normal*, así como á un instrumentillo, mandado construir con ese objeto, y que no da más sonido que aquél.

P. ¿A qué nota se ha aplicado dicho sonido?

R. Al LA del 2.° espacio en la clave de SOL;



P. ¿Cómo pueden distinguirse unas de otras varias voces ó instrumentos que dan el mismo sonido?

R. Por el *Timbre*, que es la calidad de los sonidos, propia de cada voz, ó de cada instrumento.

Entonación

P. ¿Cómo se llama la diferencia que resulta entre los sonidos, á causa del diverso número de sus vibraciones?

R. Diferencia de entonación, cuando se refiere á los sonidos usados en la música.

P. ¿Cuántas entonaciones diferentes hay en nuestro sistema musical?

R. Doce; pero pudiéndose reproducir estas doce entonaciones en sonidos más graves ó más agudos, y siendo practicables sobre seis reproducciones más del sistema, resultan unas 85 entonaciones usadas.

P. ¿Cómo adquirimos el conocimiento de las diferentes entonaciones y el de las relaciones que las ligan?

R. Por la costumbre de la audición, unida á su correspondiente teoría.

P. ¿Por qué medios pueden comunicarse estos conocimientos?

R. La teoría por su exposición; pero la entonación no puede comprenderse si no se oye de viva voz, ó á un instrumento.

P. ¿A quién corresponde esta enseñanza?

R. Al Maestro.

P. ¿Qué materias forman la base de este estudio?

R. Las siguientes: 1.° El conocimiento de la *Escala*; 2.° el de los *Intérvalos*; 3.° el de los *Accidentes* ó *Alteraciones;* 4.° el de los *Modos, ó fórmulas de Escalas*; 5.° el de los *Tonos*, con el de la *Escala natural* y de las *Artificiales.*

Noción de la Escala

P. ¿Qué es lo que forma la base de toda composición musical?

R. La *Escala*, que es una canturía compuesta con varios sonidos dispuestos en orden gradual ascendente y descendente, de un *modo* particular para cada fórmula de escala.

P. ¿Hay, pues, más de una?

R. Hay tres, en la música profana más general, que son: la *Escala diatónica* del *modo mayor;* la *Escala diatónica* del *modo menor*, y la *Escala cromática* (1): las dos primeras dan origen al *género diatónico*, y la última al *género cromático.*

P. ¿En qué se conoce que á un trozo de música, grande ó pequeño, le ha servido de fundamento una ú otra escala?

R. En que las relaciones de los sonidos están más conformes con las de una que con las de otra.

P. ¿Puede un compositor valerse de todas tres alternativamente en un mismo trozo de música de alguna extensión?

R. Indudablemente, y eso es lo que generalmente sucede, en cuanto á las dos primeras, siendo muy excepcional el uso de la última, aunque los modernos compositores se sirven mucho más que los antiguos del género derivado de ésta, que es el cromático.

P. ¿Cómo se llama la progresión regular, ascendente ó descendente, de las notas?

R. *Escala natural.*

De los Intérvalos

P. ¿Cómo se llama la distancia, ó diferencia de entonación que media de un sonido á otro.

R. *Intérvalo.*

P. ¿Cómo se cuentan los intérvalos?

R. Nombrando el intérvalo y añadiendo: *superior*, si la primera nota es más baja que la segunda, é *inferior* en el caso contrario (2).

P. ¿Cuál es el intérvalo musical más pequeño, segun la práctica (3)?

---

(1) Según la idea de canturía fácil y agradable, que vá unida á lo que entendemos por *Escala*, parece que la *Cromática* no debiera llamarse asi, sino simplemente *sucesión cromática.*

(2) En la armonía siempre se cuenta de la más grave de las dos notas que se comparan.

(3) No hacemos mención de la *coma*, del género *enarmónico,* ni de la distinción de mayores y menores en los intérvalos de *tono* y *semitono*, porque su aplicación y su teoría corresponden á un órden de conocimientos, superiores á los que requiere el estudio del Solfeo.

R. El de *Semitono*, ó *medio-tono*, que es el que media de cada uno de los *doce* sonidos de nuestro sistema tonal, á su inmediato, superior ó inferior.

P. ¿De qué se forma el tono en tero?

R. De la reunión de dos intérvalos inmediatos de semitono.

P. ¿Qué nombres tienen los intérvalos?

R. De Segundas, de Terceras, de Cuartas, de Quintas, de Sextas, de Séptimas y de Octavas; pero puede continuarse esta nomenclatura, añadiendo: 9.as, 10.as, etc., lo cual algunas veces es necesario.

P. ¿Cuál es el intérvalo llamado *Segunda*, ó intérvalo de 2.a?

R. El de una nota á su inmediata inferior ó superior, como el de DO á RE, subiendo, ó de DO á SI, bajando.

P. ¿Y *Tercera*?

R. El de una nota á la tercera, como DO, MI, subiendo, ó DO, LA, bajando.

P. ¿Y los de *Cuarta, Quinta*, etc?

R. El de *Cuarta* es, á la 4.a nota; el de *Quinta* es, á la 5.a, y así de los demás.



P. ¿Cómo se llama la entonación de la misma nota repetida?

R. *Unísono*.



Clasificación de los Intérvalos

P. ¿En qué se dividen los intérvalos?
R. En *menores*, *mayores*, *disminuidos* y *aumentados*.

Inversión de los Intérvalos

P. ¿Qué es *invertir* los intérvalos?
R. Cambiar la posición de las notas que los forman, poniendo más alta la que estaba más baja, ó al revés.



P. ¿Qué resulta de las inversiones?
R. Que las 2.as se convierten en 7.as, las 3.as en 6.as, las 4.as en 5.as, las 5.as en 4.as, las 6.as en 3.as y las 7.as en 2.as

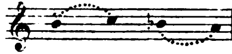


P. ¿Y qué más?
R. Que los intérvalos menores se convierten en mayores, los mayores en menores, los disminuidos en aumentados y los aumentados en disminuidos. (Consúltense estos casos en la parte de teoría titulada, *Formación de los Intérvalos aumentados ó disminuidos.)*

Intérvalos de las siete notas combinadas

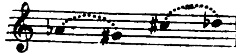
P. ¿Qué clase de intérvalos entran en la combinación de las siete notas?

R. *Diatónico.*



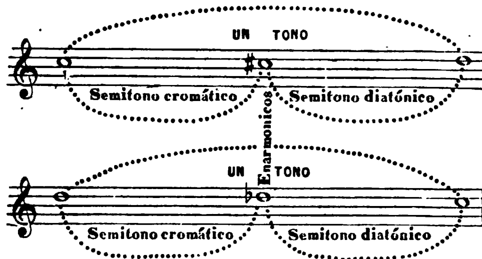
P. Y cuando á dos notas diferentes corresponde el mismo sonido ¿cómo se llama el sonido representado por las dos notas?

R. *Enarmónico.*



P. ¿Cómo altera el *Sostenido* la entonación de la nota?

R. Subiéndola medio tono.



P. ¿Y el *Bemol*?

R. Bajándola otro medio.

P. ¿Cómo altera el *Doble-sostenido* la entonación de la nota?

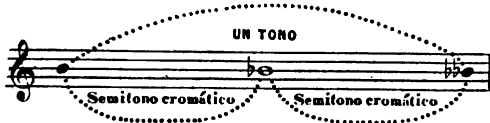
R. Subiéndola dos semitonos; pero como se usa para alterar notas afectadas ya de un sostenido, su efecto, en este caso, es subirla medio tono.



P. Cómo altera la entonación de la nota el *Doble-bemol*?

R. Bajándola dos semitonos; pero como se usa para alterar notas

afectadas ya de un bemol, su efecto, en este caso, es bajarla medio tono.



P. ¿Qué oficio hace el *Becuadro*? (1).

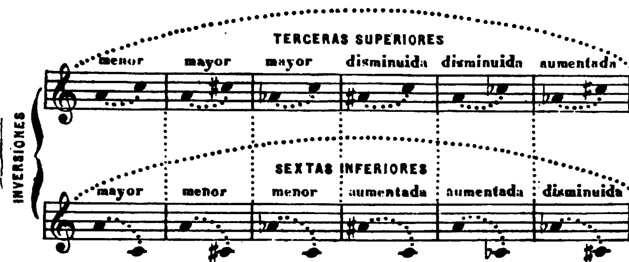
R. Su oficio es el de destruir el efecto causado por los demás accidentales ó alteraciones, devolviendo á la nota su entonación natural.



Formación de los intérvalos aumentados y disminuidos

P. ¿Qué modificaciones sufren los intérvalos por la alteración de las notas?

R. Que los intérvalos menores pueden cambiarse en mayores, disminuidos ó aumentados, y los mayores en menores, aumentados ó disminuidos.



(1) La alteración causada por el *Becuadro* es solamente relativa al estado de la nota, porque lo que realmente hace es restablecer la entonación, alterarla n

P. ¿Cómo se forma un intérvalo mayor de uno menor?

R. Aumentándolo un semitono, por medio de los accidentales aplicados convenientemente á las notas.

P. ¿Y uno menor de otro mayor?

R. Disminuyéndolo del mismo modo; y por el mismo procedimiento se forma uno disminuído de uno menor, y uno aumentado de uno mayor.

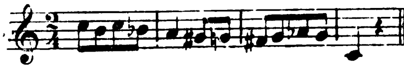
Distinción de las alteraciones

P. ¿Cómo se llaman las alteraciones que se producen accidentalmente?

R. *Alteraciones accidentales.*

P. ¿Cómo se usan los accidentes, ó alteraciones, en este caso?

R. Poniéndolos delante de las notas que los necesiten.



P. ¿Afectan á alguna otra nota, además de la que les sigue?

R. Afectan, *dentro del mismo compás*, á la misma nota, cuantas veces se halle repetida, *despues de aquélla.*



P. ¿Cómo se llaman las alteraciones, cuando constituyen el estado normal, ó propio, de las notas?

R. *Alteraciones propias.*

P. Y en este caso ¿cómo se usan los accidentes que las indican?

R. Poniéndolos en el pentágrama, entre la clave y el signo del

compás, en las líneas ó espacios correspondientes á las notas que deben alterar.



P. Y en este caso ¿ á cuántas notas se extiende su valor?

R. Se consideran alteradas, en adelante, todas las notas indicadas por la posición de los accidentes, mientras los becuadros no vengan á destruir el efecto de aquellos signos.



Fórmulas de escalas

P. ¿Cuántas fórmulas de escala, ó *modos* de formarla, hay en la música profana?

R. Tres, como ya se ha dicho: una para la cromática, otra para la diatónica del *modo* mayor, y la tercera para la diatónica del *modo* menor.

P. ¿De cuántos sonidos, ó notas, se forman las escalas?

R. La cromática de trece, y las diatónicas de ocho, cada una.

P. ¿Por cuál nota, ó sonido, comienzan las escalas?

R. Pueden comenzar por cualesquiera de los doce *sonidos* que componen la Escala cromática; pero para hacerlas más legibles se economizan, en lo posible, los *dobles-sostenidos* y los *dobles-bemoles.*

De la Escala Cromática

P. ¿Qué intérvalos forman las notas en la *Escala cromática*?

R. Doce intérvalos de semitono, comprendidos entre las siete

notas naturales, cinco alteradas y la reproducción de la primera en la 8.ª inmediata.



P. ¿Qué hay que considerar en la anterior escala?

R. Que sirviendo de modelo á las de su clase, en todas ellas se sucederán las notas con intérvalos de semitono; pero expresados generalmente por sostenidos al subir y por bemoles al bajar, por ser más propio, y por economizarse becuadros.

De la Escala Diatónica del Modo Mayor

P. ¿Qué intérvalos forman las notas en la *Escala diatónica del modo mayor*?

R. Cinco de tono y dos de semitono, comprendidos entre ocho notas, y distribuidos por el orden siguiente: 2 de tono, 1 de semitono, 3 de tono y 1 de semitono; esto al subir, y al bajar á la inversa. Ejemplo:



P. ¿Qué hay que considerar en la anterior escala?

R. Que sirviendo de modelo para las de su clase, en todas ellas se hallarán los dos semitonos, que entran en su composición, entre la 3.ª y la 4.ª, y entre la 7.ª y la 8.ª, al subir; y al bajar, entre la 8.ª y la 7.ª, y entre la 4.ª y la 3.ª

De la Escala Diatónica del Modo Menor

P. ¿Qué intérvalos forman las notas en la *Escala diatónica del modo menor*?

R. Cinco intérvalos de tono y dos de semitono, comprendidos entre ocho notas, y distribuidos por el orden siguiente: 1 de tono, 1 de semitono, 4 de tono y 1 de semitono; esto al subir; pero al bajar, 2 de tono, 1 de semitono, 2 de tono, 1 de semitono y 1 de tono. Ejemplo:



P. ¿Porqué están distribuidos los semitonos de esta escala de un modo al subir y de otro al bajar?

R. Porque, al subir, se alteran la 6.ª y 7.ª notas, subiéndolas medio tono.

P. ¿Porqué se alteran?

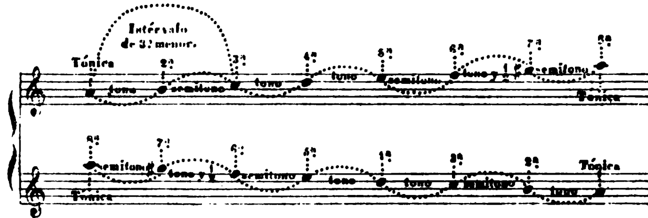
R. Para satisfacer exigencias melódicas y armónicas; y por este mismo motivo se añade en todas las escalas la reproducción de la Tónica en la 8.ª inmediata.

P. ¿Cómo se llaman las alteraciones que sufren en esta escala las notas 6.ª y 7.ª?

R. *Modificaciones.*

P. ¿No hay, además de la expuesta, otra fórmula para formar la escala diatónica del modo menor?

R. Hay otra, que se usa excepcionalmente á causa del intérval de *segunda aumentada*, que resulta entre el 6.° y 7.° grados: hél aquí:



P. ¿No se conocen las notas de las escalas diatónicas por algunos nombres propios, además de los ordinales?

R. Por los siguientes: *Tònica*, *Submediante*. *Mediante*, *Subdominante*, *Dominante*, *Subsensible*, *Sensible* y *Semejante;* pero algunos de estos nombres han caído en desuso, y generalmente se conocen, por los de *Tónica*, 2.ª, 3.ª, 4.ª ó *Subdominante*, 5.ª ó *Dominante*, 6.ª, 7.ª ó *Sensible* y 8.ª

Del Tono

P. Además del significado de la palabra *tono*, que ya conocemos, ¿qué otra significación tiene dicha palabra en la música?

R. *Tono* es, en esta segunda acepción, la *tonalidad* (1) caracterizada por la escala dominante, y como la escala toma el nombre de su Tónica, se dice: *Tono* de DO, *Tono* de SI *bemol*, *Tono* de FA *sostenido*, etc., según sea natural ó alterada la nota que sirva de Tónica á la escala que caracteriza el trozo de música.

Del Modo

P. ¿Qué es *Modo*?

R. El *Modo* es la fórmula adoptada, correspondiente á una escala diatónica, que, como se ha visto, puede ser hecha según el

(1) Relación que se nota entre un determinado trozo de música y una escala dada.

Modo mayor, ó según el *Modo menor*. (Véanse escalas tipos de los dos Modos. Pág. 54).

P. ¿De qué toma el nombre de mayor ó menor una escala diatónica?

R. Del intérvalo que forman entre la Tónica y la 3.ª nota. (Véase pág. 54).

Del Tono relativo

P. ¿Cómo se llama el Tono que domina en un trozo de música?

R. *Tono principal*, y puede corresponder dicho *Tono, lo mismo á la Escala diatónica del Modo mayor, como á la del Modo menor.*

P. ¿Y cuál es el Tono que tiene más natural relación con el principal?

R. El *Tono relativo.*

P. ¿Cuál es el *relativo* de un Tono principal?

R. Si el Tono principal *corresponde á la escala del Modo mayor*, el *relativo corresponderá á la del Modo menor*, y *vice-versa*: las dos Tónicas estarán *á distancia de 3.ª menor*, correspondiendo la superior al *Modo mayor* y la inferior al *menor* (1). (Véanse las dos escalas tipos, págs. 48 y 49).

De la Escala natural

P. ¿Cuál es la *Escala natural* diatónica del modo mayor?

R. La de DO, que sirve de modelo á las de su clase, llamada de DO *mayor.*

P. Y ¿cuál es la *Escala natural* diatónica del modo menor?

R. La de LA, que sirve de modelo á las de su clase, llamada de LA *menor.* (Véase pág. 49.)

P. ¿Por qué se llaman naturales estas dos escalas?

---

(1) En el estudio de la armonía son *relativos*, además de éste, los otros cuatro tonos que no difieren del principal sino por un accidente, en la clave, más ó menos que él.

R. Porque se forman con notas sin alterar, ó naturales, excepto las *modificaciones* en la del Modo menor.

De las Escalas artificiales

P. ¿Qué son *Escalas artificiales*?

R. Aquéllas en cuya formación entra una ó más notas alteradas.

P. ¿A qué hay que atender en su formación?

R. A que los intérvalos de tono y de semitono correspondan exactamente *á los mismos grados* que en las de DO natural mayor ó LA natural menor (según sea el Modo), que sirven de modelos (página 48 y 49.)

P. ¿Cómo se consigue esto?

R. Valiéndose de los sostenidos ó de los bemoles oportunamente.

P. ¿Cómo se llaman las alteraciones causadas por los accidentes en estos casos?

R. *Alteraciones propias*; y, por lo tanto, los signos necesarios se ponen en el pentágrama entre la clave y el signo indicador del compás, según se dijo ya.

P. ¿Qué nombre toma cada escala?

R. El nombre de *su nota Tónica*; así, se dice: Escala de MI mayor, de LA *bemol* menor, de DO *sostenido* mayor, etc., según sea la Tónica. (Véase pág. 54).

Orden de las alteraciones propias

P. ¿En qué orden se ponen junto á la clave las alteraciones propias?

R. Los sostenidos en este: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI; y los bemoles á la inversa, que es en este otro: SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.

P. ¿Cuántas escalas, (y, por consiguiente, cuántos tonos) resultan del empleo de los siete sostenidos y de los siete bemoles, inclusas las dos escalas naturales?

R. *Treinta*, en apariencia, pero *veinticuatro* en realidad.

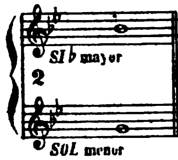
P. ¿De qué proviene eso?

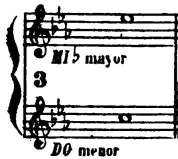
R. De que hay seis escalas, cuyos sonidos están representados de dos modos diferentes, por medio de notas *enarmónicas*, como se vé en el siguiente cuadro:

Cuadro de los Tonos

TONOS CON BEMOLES







TONOS NATURALES



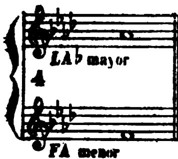
TONOS CON SOSTENIDOS





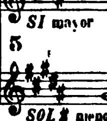


TONOS ENARMONICOS

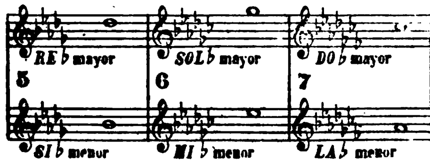




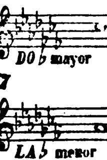












DO Mayor y LA Menor, tonos relativos.

FA Mayor y RE Menor, tonos relativos.

SI ♭ Mayor. SOL Menor.

MI ♭ Mayor. DO Menor.

LA ♭ Mayor. FA Menor.

RE ♭ Mayor. SI ♭ Menor.

SOL ♭ Mayor. MI ♭ Menor.

DO ♭ Mayor. LA ♭ Menor.

SOL Mayor. MI Menor.

RE Mayor. SI Menor.

LA Mayor. FA ♯ Menor.

MI Mayor. DO ♯ Menor.

SI Mayor. SOL ♯ Menor.

FA ♯ Mayor. RE ♯ Menor.

DO ♯ Mayor. LA ♯ Menor.

De la Trasposición

P. ¿Qué es *trasportar*, en la música?

R. Es, como el nombre lo indica, *trasladar* un trozo de música á otro tono.

P. ¿En qué casos ocurre la necesidad del trasporte?

R. Los más frecuentes son: 1.° cuando se acompaña á un cantante, cuya *tesitura* (1) no se acomoda á la extensión de lo que debe cantar; 2.° cuando se lee una *partitura* (2) donde figuran instrumentos en varios tonos; y 3.° cuando, por diversas exigencias musicales, se trasporta al copiar música.

P. ¿Es igualmente difícil la operación del trasporte para el cantante, para el solfista (3), para el copiante y para el instrumentista?

R. El cantante la evita, bajando ó subiendo, lo conveniente, su parte musical, siendo hasta inútil para él; el solfista puede hacer lo mismo y evitarla, arreglando el diapasón, y sólo como objeto de estudio la práctica; el copiante dispone del tiempo necesario para hacerla con acierto; pero para el instrumentista que, acompañando en la orquesta ó con el piano, debe, sin detenerse en la lectura, hacer una operación mental, á veces sumamente complicada, entraña casi siempre graves dificultades, á las que se agregan á menudo las que provienen del cambio de mecanismo en el instrumento, motivadas por el cambio de tono.

P. ¿Cuáles son los verdaderos elementos del trasporte?

R. La lectura corriente en todas las claves y en todos los Tonos, y la aplicación de la ley que rige al cambio de las *alteraciones accidentales* (4).

---

(1) Límites de la extensión propia de cada voz.

(2) Copia de todas las partes de orquesta y voces, dispuesta de modo que pueda leerse en todas el mismo compás á la vez.

(3) Véase pág. 9 la diferencia entre cantar y solfear.

(4) *Alteraciones propias* son las que afectan á las notas, según la indicación de sostenidos ó bemoles puestos junto á la clave, y *accidentales* son *todas* las que no están allí indicadas. Incluimos en la clase de *alteraciones accidentales*, para los efectos de nuestra teoría, los *becuadros, cuando destruyen sostenidos ó bemoles propios* (alteraciones propias) pues alteran la entonación normal de las notas, afectándola como los sostenidos ó bemoles accidentales.

P. ¿Qué ley es ésa?

R. La siguiente: La diferencia entre la *alteración accidental* de las notas del Tono primitivo (1) y la de las del Tono trasportado, está en razón directa de la diferencia de sus *alteraciones propias.*

P. ¿Qué casos pueden ocurrir al trasportar las alteraciones accidentales?

R. 1.° El de *traslación,* que es *pasar* un signo, sea *doble bemol, bemol, becuadro, sostenido ó doble sostenido,* del Tono primitivo al otro Tono, al trasportar la nota que lo tiene; y 2.° el de *sustitución,* que consiste en *cambiar* el signo, al trasportar la nota al Tono nuevo.

P. ¿Cuántos casos ofrece la sustitución, y cómo los designaremos?

R. Cuatro, que son:

1.°	Ascendente sencilla,	que llamaremos	*más*
2.°	Ascendente doble,		*doble-más*
3.°	Descendente sencilla,		*menos*
4.°	Descendente doble,		*doble-menos*

P. ¿Qué es sustitución *más*?

R. La que, comparada con otra, indica ascenso de un semitono, como de doble bemol á bemol sencillo, de bemol á becuadro, de becuadro á sostenido, y de sostenido á doble sostenido.

P. ¿Qué es *doble-más*?

R. La que indica ascenso de dos semitonos, como de doble bemol á becuadro, de bemol á sostenido y de becuadro á doble sostenido.

P. ¿Qué es *menos*?

R. La que indica descenso de un semitono, como de doble sostenido á sostenido sencillo, de sostenido á becuadro, de becuadro á bemol y de bemol á doble bemol.

P. ¿Qué es *doble-menos*?

R. La que indica descenso de dos semitonos, como de sostenido doble á becuadro, de sostenido á bemol y de becuadro á doble bemol.

---

(1) *Tono primitivo* es el tono que figura escrito, y *trasportado* aquél á que se trasporta.

APLICACION DE LA TEORÍA

Trasportar cantando

P. ¿Cómo se trasporta cantando?

R. Se sube ó se baja la tónica, cuanto lo requiera el trasporte, ó, lo que es igual, se sube ó se baja el diapasón, y se canta sin otra diferencia.

Trasportar solfeando

P. ¿Cómo se trasporta solfeando?

R. Si el trasporte no tiene por objeto el adiestrarse en él, se efectúa como cantando (1); pero si tuviere ese objeto, el trasporte es *mental*, como para el instrumentista.

P. ¿Cómo se trasporta copiando?

R. Después de *armar la clave* (2), según corresponda al nuevo Tono, se copian todas las notas al intérvalo ó distancia que deba estar la tónica del Tono trasportado de la del Tono primitivo, sin otra diferencia que la del cambio de las *alteraciones accidentales*, *que deban ser sustituidas*. Ejemplo:

Trasporte punto (3) bajo:

Trozo que se trasporta (4):

Trasporte punto alto:

---

(1) Así en este caso como en el anterior no hay verdadero trasporte, sino cambio de diapasón: el que trasporta, en estos casos, es el que acompaña.

(2) Se *arma la clave*, poniendo junto á ella los accidentes *propios* del Tono.

(3) Punto equivale á intérvalo de segunda, y así, se dice: un punto, medio punto, dos puntos y medio más alto ó más bajo, por un tono, medio tono, dos tonos y medio más alto ó más bajo.

(4) Si el objeto del trasporte copiando fuese, como es lo regular, ahorrar al lector ese trabajo, no hay necesidad de cambiar de clave ni razón para ello.

Trasporte mental

Trasportar tocando un instrumento

P. ¿Cómo se hace el trasporte mental ó á la simple lectura?

R. Aplicando de memoria á un intrumento, al solfeo ó á la copia las reglas expuestas para el trasporte copiando; pero para efectuar la operación mentalmente, hay que leer lo escrito en la *clave conveniente* (1); de modo, que el anterior ejemplo se leería así:

Trasporte punto bajo:

Trozo que se trasporta:

Trasporte punto alto:



P. ¿Qué hay que saber respecto á las sustituciones?

R. 1.° Si se harán en sentido *más* ó en sentido *menos:* (ascendente ó descendente).

2.° A qué notas afectarán (del Tono trasportado).

3.° Si las habrá dobles, y en qué notas.

P. ¿Cómo se sabrá si serán en sentido *más* ó en *menos*?

R. Serán en sentido *más*, si el Tono trasportado aumenta (sobre el primitivo) en sostenidos ó disminuye en bemoles; y serán en sentido *menos*, si disminuye en sostenidos ó aumenta en bemoles (2).

P. ¿Cómo sabremos á cuántas y á qué notas afectarán?

R. A tantas cuantas excedieren de las afectadas en el Tono pri-

---

(1) Lo cual se llama fingir clave, porque se *supone* otra diferente de la que hay.

(2) Es decir: según la armadura de la clave vaya en sentido *más* ó en sentido *menos* en el tono trasportado, relativamente al primitivo.

mitivo (1), de este modo: Si fueren en sentido *más*, por el orden de colocación de sostenidos, así: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI; y si en sentido *menos*, por el de colocación de bemoles: SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.

P. ¿Cómo saber si las habrá *dobles*, y en qué notas?

R. Si el número de sustuciones pasa de 7, serán dobles cuantas excedieren de este número, afectando igualmente á las notas por el orden antedicho, de modo que si hubiere 9 en sentido *más*, al FA, y al DO afectarían las sustituciones dobles, y las notas SOL, RE, LA MI, y SI serían afectadas por sustitución sencilla: si el número de sustituciones, en sentido *menos*, fuere 8, el SI sería afectado por sustitución doble, y el MI, LA, RE, SOL, DO, y el FA, lo serían por la sencilla.

EJEMPLOS CUYO TRASPORTE PRODUCE LA SUSTITUCIÓN-MÁS

Trasporte de Sol á Mi (2)

(ACCIDENTES CON SUSTITUCIÓN 3) (3)

Tono primitivo:
Grados de la Escala:

(en ambos Tonos.)
Tono trasportado:



Notas con sustitución:	»	FA,	SOL.	»	»	DO,	»
(Orden de las notas)		1.º	3.º			2.º	

(1) De modo, que, si en el tono primitivo hay 2 sostenidos y en el trasporte debe haber 5, el exceso, que son 3 sostenidos, será el número de notas afectadas de sustitución *más* y estas notas serán FA, DO, SOL. Si el tono primitivo tiene 3 bemoles y el trasportado ha de tener 2 sostenidos, se dirá: 3 bemoles que quito y 2 sostenidos que aumento, son 5 á *más*, y las notas afectadas serán FA, DO, SOL, RE y LA. A la inversa cuando es á *menos*.

(2) Todos los ejemplos que exponemos están en el modo mayor, pero lo mismo debe entenderse para el modo menor, teniendo en cuenta lo que decimos en la nota pág. 55, «que son alteraciones accidentales *todos los accidentes que no figuran en la armadura de la clave:*» así, lo son los accidentes llamados *modificaciones*, que alteran las notas 6.ª y 7.ª en el modo menor, al subir.

(3) La 1.ª clave de cada ejemplo es del Tono primitivo y la 2.ª del trasportado.

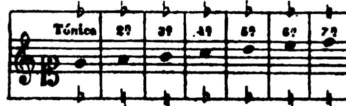
De Sol bemol á Mi bemol

(Accidentes con sustitución, 3)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución: » Fa, Sol, » » Do, »
(Orden de las notas). 1.º 3.º 2.º

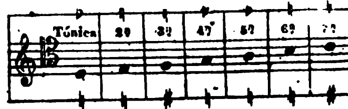
De Mi bemol á Re

(Accidentes con sustitución, 5)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución. Re, » Fa, Sol, La, » Do,
(Orden de las notas.) 4.º 1.º 3.º 5.º 2.º

De Mi bemol á Mi natural

(Accidentes con sustitución, 7)

Tono primitivo:

Grados de la esεala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución. Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re,
(Orden de las notas). 6.º 1.º 3.º 5.º 7.º 2.º 4.º

EJEMPLOS CUYO TRASPORTE PRODUCE LA SUSTITUCIÓN DOBLE-MAS

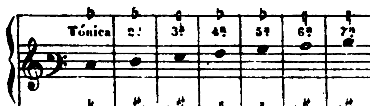
De La bemol á Mi natural (1)

(Accidentes con sustitución doble, 1; con simple, 6)

Tono primitivo.

Grados de la escala.

Tono trasportado:



Notas	con sustitución más:	Mi,	»	Sol,	La,	Si,	Do,	Re,
	con sustitución doble-más:		Fa,					
	(Orden de las notas):	6.º	1.º	3.º	5.º	7.º	2.º	4.º

De Sol Bemol á Mi natural (2)

(Accidentes con sustitución doble, 3; con simple, 4.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas	con sustitución más:	Mi,	»	»	La,	Si,	»	Re,
	con sustitución doble-más:		Fa,	Sol,			Do,	
	(Orden de las notas):	6.º	1.º	3.º	5.º	7.º	2.º	4.º

De Do bemol á Do sostenido (3)

(Accidentes con sustitución doble, 7; con simple, 0.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas	con sustitución más:	»	»	»	»	»	»	»
	con sustitución doble-más:	Do,	Re,	Mi,	Fa,	Sol,	La,	Si,
	(Orden de las notas):	2.º	4.º	6.º	1.º	3.º	5.º	7.º

---

(1) Más fácil, en este caso, sería trasportar á Tono de Fa *bemol* (Si *doble-bemol* y las demás notas con *bemol sencillo*) pues resultaría el trasporte 4 á menos, en vez de uno á *doble-más*, y 6 á *más*, que aquí resulta.

(2) Aquí, como en el anterior ejemplo, á Fa *bemol;* resultando 2 á *menos,* en vez de 3 á *doble-más,* y 4 á *más,* que aquí se indica.

(3) Aquí lo práctico es trasportar al Tono de Re *bemol* (enarmónico del de Do *sostenido*); pero este ejemplo, así como otros, sólo sirve para demostrar la exactitud de la teoría, aplicándola á los casos más extremos.

EJEMPLOS CUYO TRASPORTE PRODUCE LA SUSTITUCIÓN MENOS

De Mi á Sol

(Accidentes con sustitución, 3.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución: » La, Si, » » Mi, »

(Orden de las notas). 3.º 1.º 2.º

De Mi bemol á Sol bemol

(Accidentes con sustitución, 3.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución: » La, Si, » » Mi, »

(Orden de las notas): 3.º 1.º 2.º

De Re á Mi bemol

(Accidentes con sustitución, 5.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución: Mi, » Sol, La, Si, » Re,

(Orden de las notas): 2.º 5.º 3.º 1.º 4.º

De Mi natural á Mi bemol

(Accidentes con sustitución, 7.)

Tono primitivo:

Grados de la escala:

Tono trasportado:



Notas con sustitución: Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re,

(Orden de las notas): 2.º 7.º 5.º 3.º 1.º 6.º 4.º

EJEMPLOS CUYO TRASPORTE PRODUCE LA SUSTITUCIÓN DOBLE-MENOS

De Mi natural á La bemol

(ACCIDENTES CON SUSTITUCIÓN DOBLE, 1; CON SIMPLE, 6.)

Tono primitivo:
Grados de la escala:
Tono trasportado.



Notas: con sustitución menos:	LA,	»	DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,
Notas: con sustitución doble-menos:		SI,					
(Orden de las notas):	3.º	1.º	6.º	4.º	2.º	7.º	5.º

De Mi natural á Sol bemol

(ACCIDENTES CON SUSTITUCIÓN DOBLE, 3; CON SIMPLE, 4.)

Tono primitivo:
Grados de la escala:
Tono trasportado:



Notas: con sustitución menos:	SOL,	»	»	DO,	RE,	»	FA,
Notas: con sustitución doble-menos:		LA,	SI,			MI,	
(Orden de las notas):	5.º	3.º	1.º	6.º	4.º	2.º	7.º

De Do sostenido á Do bemol

(ACCIDENTES CON SUSTITUCIÓN DOBLE, 7; CON SIMPLE, 0.)

Tono primitivo:
Grados de la escala:
Tono trasportado:



Notas: con sustitución menos:	»	»	»	»	»	»	»
Notas: con sustitución doble-menos:	DO,	RE,	MI,	FA,	SOL,	LA,	SI,
(Orden de las notas):	6.º	4.º	2.º	7.º	5.º	3.º	1.º

P. ¿Hay alguna otra cosa útil que explicar respecto al trasporte?
R. Hay que tener presente que siendo enarmónicos los Tonos ...yores de SI *natural* y DO *bemol*, de FA *sostenido* y SOL *bemol*, de

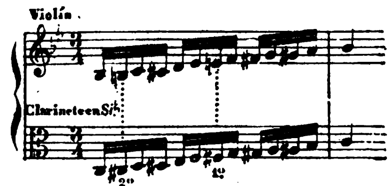
DO *sostenido* y RE *bemol*, así como sus relativos menores de SOL *sostenido* y LA *bemol*, de RE *sostenido* y MI *bemol*, de LA *sostenido* y SI *bemol*, al tener que trasportar á uno de ellos, conviene preferir, para Tono trasportado, aquel de los dos que arma la clave con la misma clase de accidentes que el Tono primitivo, trasportando con preferencia de bemoles á bemoles y de sostenidos á sostenidos, y no de bemoles á sostenidos, y de sostenidos á bemoles

Del trasporte, cuando el instrumento á que se trasporta y del que se trasporta están en diferente Tono (1)

P. ¿Cómo se hará el trasporte, cuando se efectúe entre instrumentos que no estén en el mismo Tono?

R. Si el instrumento que trasporta está, por ejemplo, un punto más bajo que el otro, se hace el trasporte punto alto, y, si, por el contrario, lo está más alto, se baja otro tanto, fingiendo, en consecuencia, tal ó cuál clave; y comparando el Tono primitivo con el trasportado, se sabrá el número de *alteraciones accidentales* que necesitarán *sustitución*, y en qué sentido ésta se hará, (si en más ó en menos). Ejemplos:

Trasporte de Violín para Clarinete en SI bemol Estando aquél en Do, (Tono de orquesta) (2) tiene que trasportar punto alto el Clarinete, resultando 2 sustituciones á *más* (FA y Do).



(1) Están en diferente Tono, cuando el Do (por ejemplo) de uno de ellos suena unísono con el SI, con el RE ó con otra nota del otro, y no con el Do.

(2) Los violines y demás instrumentos de cuerda, usados en la orquesta, se dice que están en Do, porque se acordan ó arreglan de modo que queden acordes con el Diapasón normal ó de orquesta: otros, como Flautas y Oboes, se construyen generalmente en Do, mientras los hay, como los Clarinetes, en varios Tonos, algunos, como las Trompas, cambian de Tono, mediante el cambio de una de sus piezas componentes.

Trasporte de Clarinete en Si bemol para Violín. (1) Estando éste en Do, hay que trasportar punto bajo, resultando 2 sustituciones á *menos*, (Si y Mi.)



Trasporte del Clarinete en Do para el Clarinete en La. Estando éste punto y medio más bajo que aquél, hay que trasportar punto y medio más alto, resultando 3 sustituciones á *menos*. (Si, Mi y La.)



Trasporte de Viola (2) para Clarinete en La. Estando éste punto y medio más bajo que aquélla, hay que trasportar punto y medio más alto, resultando 3 sustituciones á *menos*. (Si, Mi y La.)



Trasporte de Trombón (3) para Trompa en Sol. Estando ésta tres puntos y medio más alto que aquél, hay que trasportar tres puntos y medio más bajo, (4) resultando 1 con sustitución á *menos*. (Si.)



---

(1) Obsérvese, para mayor comodidad, que cuando se trasporta *de* Do mayor ó *de* La menor (Tonos naturales) á cualesquiera de los otros Tonos, las sustituciones coinciden en *número* y *clase* de alteración, con los sostenidos ó los bemoles *propios* del tono trasportado. Así, trasportando *de* Do mayor ó *de* La menor, á Mi mayor ó á Do sostenido menor, resultan 4 á *más*, cuyas notas son Fa, Do, Sol, y Re, las mismas que se *supone* con *alteración propia*.

(2) La Viola se escribe en clave de Do en 3.ª

(3) El Trombón se escribe en clave de Fa en 4.ª

(4) Cuando el intérvalo de la trasposición excede del de 4.ª, lo mismo da coniderarlo en su inversión, y en vez de decir aquí: de Do á Sol median tres puntos medio subiendo, es indiferente decir, invirtiendo el intérvalo: de Sol á Do meian tres puntos y medio bajando.

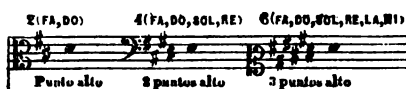
P. Puesto que la trasposición en sentido *más* ó en sentido *menos*, así como la determinación de la clave, depende de la mayor ó menor elevación de las notas del instrumento que trasporta, comparadas con las del otro, ó con el Do de orquesta, ¿no puede saberse, de pronto, cómo resultará el trasporte, sabiendo que el instrumento trasportante está ½, 1, 2 ó más puntos alto ó bajo, respecto del otro?

R. Seguramente, teniendo en la memoria el siguiente cuadro:

Trasporte de 1, 2 y 3 puntos alto ó bajo

(Números enteros)

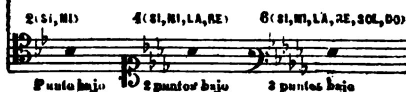
Tono trasportado.
Sustituciones, *más:*



Tono primitivo: (el de Do)



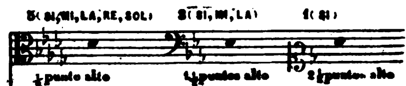
Tono trasportado.
Sustituciones, *menos:*



Trasporte de ½, 1½ y 2½ puntos alto ó bajo

(Núms. con fracciones)

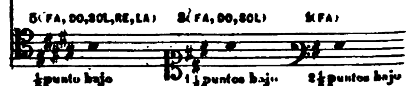
Tono trasportado.
Sustituciones, *menos:*



Tono primitivo: (el de Do)



Tono trasportado.
Sustituciones, *mas:*



Trasporte ½ punto alto y bajo, alterando la tónica, ó sin fingir Clave

Tono trasportado. Sustituciones, *mas*	7 (FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI) ½ punto alto	7 (FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI) ½ punto alto	(No lo hay alto)
Tono primitivo:	Tono de *DO*	Tono de *RE♭*	Tono de *MI* (1)
Tono trasportado. Sustituciones, *menos*	7 (SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA) ½ punto bajo	(No lo hay bajo)	7 (SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA) ½ punto bajo

P. ¿Qué se desprende del cuadro anterior?

R. 1.° Que cuando el trasporte procede por puntos enteros (1. 2 ó 3) las sustituciones resultan en sentido *más*, si se sube, y en sentido *menos*, si se baja; que lo contrario sucede, si trasporta por fracciones, (½, 1½ ó 2½) pues resultan en sentido *menos*, si sube, y en sentido *más*, si baja el trasporte:

2.° Que en el primer caso (procediendo por enteros) el *número* de sustituciones *aumenta* en progresión de 2, 4 y 6, respectivamente, por cada punto que se sube ó se baja; que lo contrario sucede en el segundo caso, (procediendo por fracciones) pues el *número* de sustituciones *disminuye* en igual progresión de 5, 3 y 1, respectivamente, por cada ½, 1½ y 2½ puntos, que se baja ó que se sube; todo lo cual se resume así:

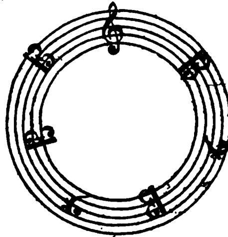
Subiendo / Bajando	1, 2 ó 3 puntos, resultan 2, 4 ó 6 sustituciones en sentido	*más.* / *menos.*
Subiendo / Bajando	½, 1½ ó 2½ puntos, resultan 5, 3 ó 1, sustituciones en sentido	*menos.* / *más.*
Subiendo / Bajando	½ punto por alteración de la tónica, resultan 7 sustituciones en sentido	*más.* / *menos.*

(1) Lo mismo para los Tonos de Fa natural y Fa sostenido, Sol natural y Sol bemol, La natural y La bemol y Si natural y Si bemol y sus relativos. (No se incluyen las trasposiciones que exceden de tres puntos, que forman los intérvalos de 4.ª mayor (Fa, Si) y 5.ª menor (Si, Fa) por la razón expuesta en la nota (4) página 65).

Del trasporte, con referencia á las Claves

P. ¿No podríamos disponer las Claves en tal órden, que, *partiendo de una Clave dada,* al trasportar, por ejemplo, á la 2.ª, á la 3.ª ó á la 4.ª superior, ó inferior, trasportáramos, igualmente, á la 2.ª, á la 3.ª ó á la 4.ª Clave, en una dirección que correspondiese á lo superior ó inferior del intérvalo á que se hiciere el trasporte?

R. Puédese, formando con las Claves el siguiente círculo:



que llamaremos: *Círculo de las Claves,* porque colocado un *punto en una posición dada,* va ascendiendo, recorriendo el círculo hácia la derecha, ó descendiendo, recorriéndolo hácia la izquierda según la Clave que le rija.

P. ¿Cómo nos valdremos del *Círculo de las Claves,* para el conocimiento de la Clave que deberemos fingir, ó á la que deberemos trasportar?

R. Del modo siguiente: Si, partiendo de una Clave cualquiera, se trasporta á la 2.ª, á la 3.ª ó á la 4.ª superior, fínjase, según el caso, la 2.ª la 3.ª ó la 4.ª Clave, contando hacia la derecha, de aquélla en que está lo escrito; Si, por el contrario, el trasporte es á la 2.ª, á la 3.ª ó á la 4.ª inferior, traspórtese á la 2.ª, á la 3.ª ó á la 4.ª Clave, contando hacia la izquierda. Ejemplos:

Trasporte á la 2.ª superior: (1)

Trozo escrito en Clave de	Sol	fínjase la Clave de	Do en 3.ª
	Do en 3.ª		Fa en 4.ª
	Fa en 4.ª		Do en 2.ª

(1) Es indiferente que la 2.ª sea mayor ó menor, y lo mismo los demás intervalos.

Trasporte á la 3.ª inferior

Trozo escrito en Clave de	Do en 3.ª Sol. Do en 4.ª	traspórtese á la Clave de	Do en 4.ª Do en 1.ª Fa en 3.ª

Complemento

P. ¿De qué modo puede acomodarse á los Tonos naturales de Do y de La, lo escrito en Tonos de sostenidos ó de bemoles?

R. Del siguiente: llámese *Si* a la nota afectada con el último de los sostenidos que arman la Clave, y Fa á la afectada con el último de los bemoles, y estas notas, por su posición en el pentágrama, determinarán la Clave que deba fingirse. Todo esto se reduce á llamar Do ó La, según el modo que rija, á la Tónica del Tono que se trasporta.

P. ¿Es de alguna utilidad este recurso?

R. No es más que uno de los medios de ejercitarse en el trasporte, sin otra utilidad en la práctica del arte. Antiguamente se usaba para solfear siempre en Tono natural; pero así como se facilitaba el solfeo respecto del Tono, se le dificultaba por la necesidad del trasporte.

APÉNDICE Ó SUPLEMENTO

DE LAS APOYATURAS, MORDENTES, GRUPETOS, TRINOS, ABREVIACIONES, REPETICIONES, PÁRRAFOS, LLAMADAS, *Da Capo*, OBSERVACIONES, DE LA EXPRESIÓN Y LA METRONOMÍA

Apoyatura

P. ¿Qué es *Apoyatura?*

R. Una notita que se antepone á la nota principal, quitando á ésta el valor que la apoyatura representa, y que se ejecuta acentuándola, y ligando ambas notas.



(1) Ponemos estos silencios, porque para atacar ó destacar una nota, precisa una preparación, sea de la glotis, para la voz, del arco, para los instrumentos que lo usan, ó de la lengua para los de viento, lo cual supone una interrupción del sonido; y porque así lo requiere la expresión.

Mordentes

P. ¿Qué es *Mordente*, y cómo se ejecuta?

R. Es una, dos, tres ó cuatro notitas, que se anteponen, como la apoyatura, á una nota grande; pero se diferencia de élla en que toma su valor, cuando es posible, (1) de la nota ó silencio que le precede: se ejecuta con rapidez, ligándolo con la nota siguiente.

P. ¿De cuántas clases los hay?

R. De cuatro: *Mordente sencillo, doble, triple y cuádruplo:* los dos últimos ascienden ó descienden hasta la nota siguiente, por grados conjuntos. Ejemplos:

Mordentes sencillos

Ejemplo:

Ejecución (2):



---

(1) No lo es, cuando la nota que le precede es de corto valor; entonces lo toma de la siguiente.

(2) Aunque los mordentes se marquen ó acentúen, como toda nota inicial, y aún algo más, sobre todo los sencillos, no es su acentuación tan fuerte como en la apoyatura, porque en ésta su acento propio coincide con el del compás ó *métrico,* como se le llama propiamente en una obra recomendabilísima, de Mathis Lussy (*De l' expression musicale*) aunque no podamos convenir con su autor, en que haya acentos que destruyen á otros, pues como cada acento tiene un sentido musical diferente, ninguno de ellos puede destruir á los demás, y mucho menos al métrico, que tiene para su manifestación las notas más potentes de la armonía, las graves. Una sucesión de síncopas puede, todo lo más, llegar á *contrariarlo.*

Mordente doble

Ejemplo:

Ejecución:

Triple mordente

Ejemplo:

Ejecución:

Mordente cuádruplo

Ejemplo:

Ejecución: (1)

(1) En todos estos ejemplos (véanse además los de la pág. 75) usamos la notación más admitida hoy día; pero en música no muy antigua (de principios de este siglo) se ve cifrado el *grupeto* superior verticalmente (pág. 75), ó por medio de

Grupetos

P. ¿Qué es *Grupeto?*

R. Una especie de mordente, compuesto de tres ó cuatro notitas, pero que se distingue de éste, 1.° en que sus notas componentes se agrupan, circuyen ó rodean á la principal; 2.° en que deben ejecutarse con más ó menos rapidez, y hasta lentamente, acomodándose al carácter y expresión dominante en la frase en que se hallen, y 3.° en que pueden (y es costumbre) anotarse en cifra.

P. ¿Cuántas clases de *Grupetos* hay, y en qué casos se usan unos ú otros?

R. Dos; el de tres, y el de cuatro notas: el primero se usa entre una nota y su repetición, y entre una nota y su puntillo, (en cuyo caso debe considerarse el puntillo como repetición de la nota); también se usa ante una nota inicial: el segundo se usa entre dos notas diferentes, ó entre una nota y su repetición en 8.ª superior ó inferior.

P. ¿Qué intérvalo deben formar las notas superior é inferior del *grupeto* con la principal á quién rodean?

R. La superior el de un tono ó un semitono, según resulta naturalmente en la escala del Tono que domine en la frase; pero la inferior el de un semitono, precisamente, lo que obliga en muchos casos á alterar la nota.

P. ¿Por cuál de sus notas debe comenzar el *grupeto?*

R. Por la superior ó por la inferior, de lo que toman el nombre de superiores é inferiores. Ejemplos:

---

una S colocada horizontalmente, y el inferior por una S de figura invertida (que es el signo hoy día usado) horizontalmente colocada. Además, las alteraciones (sostenidos ó becuadros) se ponían encima del signo. (Véase el Método de Adam, del Conservatorio de París). De modo que, para la exacta interpretación de estos signos, hay que atender á la época de la edición de la obra en que se hallen.

Grupeto de tres notas

Ejemplo: All° Adagio. And^te

En cifra:

Ejecución:

Grupeto de cuatro notas (1)

Ejemplo: All° Larghetto. Mod^to

En cifra:

Ejecución:

---

(1) Véase la nota de la página 73.

DE LOS TRINOS

Trino largo (ó TRINO)

P. ¿Qué es *Trino*?

R. Una sucesión rápida y alternada de dos notas, que forman entre sí intérvalo de 2.ª mayor ó menor, según corresponda al Tono que domine en aquel instante.

P. ¿Cuántas clases hay de *Trinos*?

R. Pueden reducirse á tres: *Trino largo*, *Trino corto* y *Semitrino* (1).

P. ¿Cómo se ejecuta este *Trino*?

R. Con rapidez y fuerza, si el compás va á todo rigor; pero cuando éste ha cesado, como en las *Fermatas*, (2) *Calderones*, etc., comiénzasele con lentitud y suavidad y se va aumentando gradualmente en fuerza y celeridad, hasta su terminación, que debe ser brillante; aunque esto depende del gusto del artista, que puede matizarlo de otro modo.

P. ¿Por cuál de las dos notas comienza este *Trino*, y cómo se le termina?

R. Comienza por la principal, que es la que aparece escrita, y se le termina por un *mordente doble*, compuesto de la nota inferior y la principal; á no ser que el compositor lo haya indicado de otra manera. Ejemplos:



(1) La denominación de *Trino*, *Semitrino* y *Trinillo* sería más propia del castellano y más expresiva.

(2) Detenciones.

Trino corto (ó Semitrino)

P. ¿Cómo se ejecuta el *Trino*, cuando es de corta duración?

R. Comenzándolo por la nota superior y terminándolo por el sabido *mordente doble*, si no hay indicación alguna. Ejemplo:

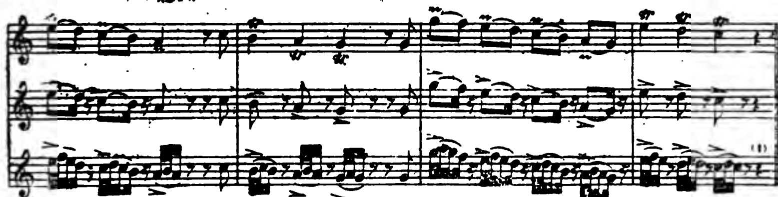


Semitrino (ó Trinillo)

P. Cómo se ejecuta el *Semitrino*, ó *Trino* muy breve?

R. Comenzándolo por la nota principal, sin preparación ni terminación, (sin los *mordentes inicial* y *final*) acentuando bien la primer nota y conservando al pasaje el carácter que tendría, despojado de este adorno. Ejemplos:





De las Abreviaciones

P. ¿Qué se entiende por *Abreviaciones*?

R. Un modo de notación, para ciertos pasajes, que simplifica la notación ordinaria, y que principalmente se usa en lo manuscrito: aunque algunos casos, como el del puntillo y las síncopas, se han

(1) Como se ve por este ejemplo, el *Semitrino* ó *Trinillo* se diferencia principalmente de algunos casos de mordente doble, en que éste cae en la parte débil del Tiempo, mientras que el *Trinillo* corresponde, como la apoyatura, á la parte fuerte.

hecho tan usuales, en fuerza de su conveniencia, que han sustituído á la notación natural.

P. ¿Cómo y en qué casos se usan las abreviaciones?

R. Como los ejemplos, en esta materia, suplen con ventaja á la explicación, contestaremos con los siguientes:

Abreviaciones:
Similes
Notación:
bis
Símil de 2 compases
(1)
Párrafo sencillo.
Párrafo, con 1ª y 2ª vez.
1ª
2ª
(2)
Abreviaciones

(1) Usanse á veces otros, menos admitidos, como el siguiente; y algunos propios de determinados instrumentos, como Violín, Guitarra, etc.

(2) Esta clase de abreviaciones puede explicarse diciendo que son Redondas, Blancas, Negras, etc., reducidas á Corcheas, á Semicorcheas, á Fusas, etc.



Da Capo ó *D. C.* expresa que al llegar á esta indicación se vuelva al principio.

Al Segno, (aquí el signo) ó sencillamente (aquí el signo) indica que se retroceda al compás en que se ha debido ver otra señal semejante á la que el autor ó el copiante hayan adoptado. En ambos casos (en *D. C.* ó *Al Segno*) debe hallarse entre el principio ó la (aquí el signo) y el salto, un compás indicado así: *Fin* ó *Fine,* en el cual se termina.

OBSERVACIONES

De la Ejecución musical y de la Expresión: del Ritmo, del Diseño y del Periodo

P. ¿Qué es *Ritmo*?

R. Tiene esa palabra, en la música, dos significados, pues hay ritmo melódico, y ritmo métrico, ó del compás. La unidad componente del primero, es el compás, y la del segundo, el tiempo.

P. ¿Qué es, pues, lo que constituye el ritmo?

R. Lo constituye esencialmente la cadencia: donde hay una sucesión de dos ó más sonidos, y áun de ruidos, (1) que difieran en valor ó en intensidad, hay un modelo de ritmo. Pero lo que más por ritmo se entiende, es la frase musical, que es como el verso en la poesía; con la diferencia de deber terminar cada ritmo un sentido musical, más ó menos completo, lo que requiere una respiración, ó falta de enlace de notas, entre uno y otro ritmo, de lo cual depende el *bien frasear*.

P. ¿Qué es *Diseño*?

R. Una parte de ritmo, cuyo valor musical puede apreciarse, independientemente de él.

P. Y *Período* ¿qué es?

R. La terminación completa del sentido melódico. Compónese, casi siempre, de varios ritmos, y se termina por lo que en la armonía se llama *Cadencia perfecta*, que corresponde al *Punto final* en la oratoria.

P. ¿Qué corresponde al ejecutante, respecto á estas diversas cadencias?

R. Hacerlas notar, dándoles la importancia relativa que tienen entre sí.

Del valor de las Figuras

P. ¿Qué hay que notar, respecto del valor de las Figuras?

R. Que la mayor parte de los compositores, confiando en las dotes musicales que deben adornar á los intérpretes de sus obras, ó por no recargar de minuciosidades la lectura musical, descuidan la exactitud de los valores, sobre todo en la terminación de las cadencias, y, para reparar sus omisiones, puede sentarse como regla general, que á toda nota final de cadencia debe quitársele una parte de su valor, proporcional á la importancia de aquella, é igualmente á todas las que, en movimiento lento ó moderado, las siga un silencio. Ejemplos:

(1) Así, un golpeteo contínuo y uniforme, de igual valor é intensidad, no forma cadencia ni, por consiguiente, ritmo; pero si se marca fuerte un golpe y otro suave, formará el ritmo binario, y si al fuerte le siguen dos débiles, formará el ternario. Igualmente, si se repite la misma nota, sín variedad alguna, no habrá cadencia; pero si de cada dos, de cada tres, etc., se forman grupos simétricos, de desigual valor, la habrá.

PERÍODO.
RITMO. RITMO.
diseño id. id. id. id. diseño id. id. id.

Ejemplo:

Ejecución:

Ejecución del Tresillo en los movimientos lentos.

P. ¿Cómo debe considerarse el *Tresillo*, para su exacto valor, en los movimientos lentos, y qué se hará á fin de conservarle su carácter propio?

R. Como un compuesto de dos *Tresillos* de mitad de su valor, operación puramente mental, por cuyo medio podrá el ejecutante continuar marcando, con toda seguridad, los dos Tiempos del Compás ó las dos Partes del Tiempo, según el caso. Para conservarle su carácter de *Tresillo sencillo* y no doble, acentuará ligeramente cada nota. Ejemplos:

Lento.

Ejemplo:

Ejecución:

Movt.º de Danza marcial...

Ejemplo:

Ejecución:

(1) Como este *Tresillo* no se ejecuta con lentitud, ni afecta á los Tiempos del Compás, no hay por qué hacer la operación indicada para el siguiente.

Apreciación de los Intérvalos

P. ¿Cómo puede apreciarse fácilmente un intérvalo, sin considerar su entonación ni los tonos ó semitonos de que consta? (1)

R. Por deducciones y procedimientos análogos á los usados en aritmética.

P. ¿De qué modo, pues, se procederá para ello?

R. Se aprenderán préviamente de memoria todos los intérvalos que resultan en la escala natural, según se explicaron á su tiempo, y son los siguientes;

Intérvalos, hasta el de 8.ª, en la Escala natural.

Segundas	menores 2: Mi á Fa y Si á Do. (2)
	mayores 5: Do á Re, Re á Mi, Fa á Sol, Sol á La y La á Si.
Terceras	menores 4: Re á Fa, Mi á Sol, La á Do y Si á Re.
	mayores 3: Do á Mi, Fa á La y Sol á Si.
Cuartas	menores 6: Do á Fa, Re á Sol, Mi á La, Sol á Do, La á Re y Si á Mi.
	mayores 1: Fa á Si.
Quintas	menores 1: Si á Fa.
	mayores 6. Do á Sol, Re á La, Mi á Si, Fa á Do, Sol á Re y La á Mi.
Sextas	menores 3: Mi á Do, La á Fa y Si á Sol.
	mayores 4: Do á La, Re á Si, Fa á Re y Sol á Mi.
Séptimas	menores 5: Re á Do, Mi á Re, Sol á Fa, La á Sol y Si á La.
	mayores 2: Do á Si y Fa á Mi.

Octavas justas 7: Do á *Do*, Re á *Re*, Mi á *Mi*, Fa á *Fa*, Sol á *Sol*, La á *La* y Si á *Si*,

y se tendrán presentes las siguientes advertencias:

1.ª El intérvalo aumenta, pasando gradualmente de menor á mayor y de mayor á aumentado, y disminuye, pasando de mayor á menor y de menor á disminuido. (Véase 1.ª sección de los ejem. siguientes).

2.ª El intérvalo no se altera cuando sus dos términos están afectados por la misma alteración: así, el intérvalo de Do á Re no dejará de ser el de 2.ª mayor, aunque estas dos notas tengan sostenido ó doble-sostenido, bemol ó doble bemol. (Véase 2.ª)

---

(1) Este recurso no priva el apreciar los intérvalos al oído, ó por su entonación, cuando sea necesario.

(2) La primera nota de las dos, se entenderá ser la más grave.

3.ª Si la nota superior tiene alteración ascendente (sostenido, doble-sostenido ó becuadro que quite bemol) el intérvalo aumenta, puesto que se ensancha; pero si la inferior la tiene, disminuye, puesto que se estrecha. (V. 3.ª)

4.ª Si la nota superior tiene alteración descendente (bemol, doble-bemol ó becuadro que quite sostenido) disminuye, puesto que se estrecha; pero si la inferior la tiene, aumenta, puesto que se ensancha. (V. 4.ª)

5.ª Si ambas notas están alteradas con diferente signo, ó con alteración contraria, el intérvalo aumentará ó disminuirá, según la diferencia en más ó en menos, que resulte de su comparación. (V. 5.ª) Ejemplos:

(1)

(1) Estas notitas recuerdan la 2.ª advertencia, según la cual, si el Do tuviese sostenido, como el La, sería el intérvalo de 3.ª menor; mas como tiene doble-sostenido, claro es que la 3.ª será mayor. El mismo raciocinio, modificado según el caso lo requiera, sirve para los intérvalos siguientes.

DE LA EXPRESIÓN

Intensidad de los sonidos

P. ¿Qué es *intensidad de los sonidos*?

R. La potencia menor ó mayor con que se producen, de lo cual se origina una variedad, semejante al claro-oscuro de la pintura.

P. ¿Cómo se llama la aplicación de esta variedad?

R. *Matizar*.

P. ¿Cómo se indican los diferentes ó principales matices?

R. Con las siguientes palabras italianas, escritas casi siempre en abreviación:

Piano, ó P.: }
Dolce, ó Dol.: } Suavemente.

Pianissimo, ó P. P.: }
Dolcissimo, ó Dol.^{mo}: } Suavísimamente.

Forte ó F.: Con fuerza.

Tutta forza: Con la mayor fuerza posible.

Mezzo forte ó M. F.: Medio fuerte ó á media fuerza.

Mezza voce ó M. V.: A media voz ó bajito. Cuyos efectos se extienden á todo lo que sigue, hasta nueva indicación; pero cuando van unidas indicaciones contrarias, como ***F. P.*** ó ***P. F.***, la primera afecta al comienzo de la nota (si es larga ó está sola) y la segunda á lo restante de la nota, ó á las notas que la sigan, si la nota es de corto valor.

P. ¿No hay indicaciones limitadas á una sola nota, á un diseño melódico, ó á un pequeño grupo de notas?

R. Las siguientes son las más usadas en tales casos:

Sforzando, ó *Sfz.*: }
Rinforzando, ó *Rinf.*: } Esforzando ó reforzando.

Vibrato ó *Vib.*: Haciendo vibrar fuertemente la voz ó el instrumento.

P. ¿Cómo se expresa la gradación de fuerza?

R. Por medio de las siguientes palabras:

Crescendo, ó *Cresc.*: Aumentando gradualmente la fuerza, con más ó menos economía, según la extensión del *crescendo*.

Decrescendo, ó *Decres.*: } Disminuyendo la fuerza gradualmente,
Diminuendo, ó *Dimin.*: } según la extensión del pasaje.

P. ¿No hay indicaciones que afectan al *Movimiento?*

R. Las siguientes y algunas otras:

Rallentando, ó *Rall.*: } Disminuyendo } el Movimiento.
Ritardando, ó *Rit.*: }
Accelerando, ó *Accel.*: } Aumentando }
Affretando, ó *Affret.*: }
Incalzando, ó *Incalz.*: }

P. ¿No las hay que afectan á la vez á la intensidad del sonido y al movimiento del compás?

R. Las que siguen, y algunas más:

Smorzando, ó *Smorz.*: } Disminuyendo á la vez el sonido y el movimiento.
Morendo, ó *Mor.*: }
Calando, ó *Cal.*: }
Perdendosi, ó *Perd.*: }

P. ¿No se usan algunos signos particulares para expresar los matices, en vez de las palabras *crescendo* y *diminuendo*, cuando su extensión es corta?

R. En tales casos se usa el significativo signo del ángulo, que desde su punta ó vértice hasta su abertura, ó vice-versa, indica aumento ó disminución de sonoridad. Ejemplo: $<\ >$ pero cuando afecta á una nota breve y es corto ó horizontal como $><$ equivale al F. P. y al P. F.; mas colocado verticalmente, cómo $\wedge$, indica que la nota debe acentuarse ruda y pesadamente.

Articulaciones.

P. ¿Qué se entiende por *articular?*

R. Las diversas maneras de *atacar* las notas.

P. ¿Cuántas son dichas maneras?

R. Cuatro: el *Ligado*, el *Staccato* y el *Picado-ligado*.

P. ¿Cómo se indican?

R. El *ligado* con una curva, que abraza las notas que deben ligarse; el *staccato* con puntos prolongados sobre cada nota; el *picado* con puntos redondos ó sencillos, y el *picado-ligado* con puntos sencillos y una curva sobrepuesta. Ejemplos:

P. ¿Cómo se ejecutan?

R. El *ligado*, si está sobre notas idénticas, reune sus valores formando uno solo; si está sobre notas diferentes las enlaza cuanto la voz ó el instrumento lo permita: el *staccato* reduce á una cuarta parte los valores, marcando con intención cada nota: el *picado* reduce los valores á su mitad, y el *picado-ligado* á sus tres cuartas partes. Todas estas reducciones, ó mejor abreviaciones, aproximadamente. Ejemplo:



Ejecución del anterior ejemplo.



Alteración de los valores.

P. ¿Es lícita la alteración de los valores musicales?

R. No sólo es lícita sino necesaria en muchos casos, porque los

---

(1) Comparando estos dos ejemplos, se vé cuánto más legible para el ejecutante y más cómodo para el compositor es el primero, y cuán ventajoso para ambos sería el que la teoría, así sobre éste como sobre otros puntos, fuera más conocida ó estuviera más divulgada.

valores admiten infinidad de matices, como la intensidad, matices que el compositor se halla imposibilitado de expresar, constreñido por la rigidez de la notación, cuya imposibilidad debe suplir el ejecutante, inspirándose en el sentimiento del autor, é identificándose con él, si le es posible.

P. ¿Luego la exactitud de los valores no es necesaria en el solfeo?

R. Tan necesaria lo es en el principio, como despues una *razonada* libertad.

P. ¿Qué requiere, pues, la expresión, respecto á los valores?

R. Cierta libertad, en casos dados, conciliada con la exactitud de los mismos.

P. ¿Por qué así?

R. Porque la expresión de afectos vehementes ó apasionados, unas veces, y otras lánguidos y decadentes, no se acomoda á la severa imperturbabilidad del órden.

P. ¿Pueden indicarse para este efecto algunas reglas generales?

R. Algunas están indicadas por la relación que guarda el lenguaje musical con el lenguaje ordinario en la expresión de los afectos, y otras son dictadas por el sentido común: á ellas se acomodan en la expresión los que, versados ya en el arte, se hallan dotados de un exquisito sentiminto musical.

P. ¿Cuáles son?

R. Las siguientes: 1.ª En la música marcial, en la destinada á bailes de movimiento marcado, y, sobre todo, en la de expresión enérgica, deben observarse extrictamente los valores, acentuando bien, por otra parte, los tiempos del compás. 2.ª En la expresión de afectos amorosos, tiernos, apasionados ó lánguidos, debe atenuarse dicho acento, alterando ligeramente los valores; pero de tal modo, que de la alteración *no resulten valores anotables*, pues en este caso, el autor los habría indicado; cuidando de no alterar el compás en su unidad métrica, sino en los valores en él contenidos, compensado el aumento de unos con la disminución de otros. 3.ª Como toda repetición uniforme de valores, *en movimiento lento, ó moderado*, produce monotonía, deben variarse, en este caso, alterándolos ligeramen-

te en intensidad ó en movimiento, ó combinando ambos medios. 4.ª Arguyendo toda insistencia en la misma palabra, (en la afirmación *sí*, por ejemplo) un recargo de fuerza, al repetir seguidamente la misma nota, *en pasages de carácter grave ó apasionado*, debe recargarse de intensidad, y variarse de movimiento en cada repeticion. 5.ª Como toda ascensión por el obstáculo que hay que vencer, implica esfuerzo, acometividad y movimiento, y todo descenso relajacion de fuerza y abandono de ánimo, en toda ascensión de sonidos, sobre todo en progresión, (1) (que además denota insistencia) se aumentará de intensidad y movimiento, y en todo descenso de los mismos, por el contrario, se disminuirá de fuerza, aunque no de movimiento, una vez iniciado ya el descenso; porque, puesto en el declive, se cae rápidamente. Pero en las progresiones descendentes, en que la caida es progresiva, progresivamente tambien debe ceder el movimiento. 6.ª Suponiéndose en todo diálogo la alternativa de dos personas, animadas de opuestos sentimientos, ó al menos de diverso parecer, las frases dialogadas, áun ejecutadas por el mismo instrumento, deben diferenciarse unas de otras, alternativamente, sea por el carácter, la intensidad ó el movimiento, ó por la combinación de estos medios, aplicados convenientemente. 7.ª Como las síncopas contrarian el sentimiento métrico, ó del compás, introduciendo en éste la idea de vaguedad ó de desorden, el ejecutante debe contribuir á la realización del sentimiento que las dictó, acentuándolas en contratiempo. Al revés de lo que hay que practicar al principio de solfeo, para asegurar el compás.

Alteración del Movimiento

P. ¿Debe observarse escrupulosamente la indicacion metronómica del Movimiento?

R. Si se exceptúa la mayor parte de la música destinada al baile, y toda la consagrada á regular la marcha de tropas ó de comparsas en el Teatro, en que el movimiento debe ser acompasado y

(1) Repetición ascendente ó descendente de un ritmo, ó más generalmente de un diseño melódico.

sin alteración, en cualesquier otros casos el metrónomo indica solamente el movimiento inicial y general del trozo en que rija; porque siendo toda composición musical una manifestación de los diferentes afectos que agitan el ánimo del autor al tiempo de concebirla, una ligera alteración del movimiento indicado, es indispensable, en muchas ocasiones, para la verdadera interpretación del sentimiento que dictó la idea musical. Pero estas alteraciones deben ser leves, pues, de otro modo, el autor las indicaría. Estas son las reglas generales más importantes, sugeridas á la vez por la razón y el sentimiento; pero la oportunidad de su aplicación depende del criterio más ó menos versado é ilustrado de ambos factores.

METRONOMÍA

ó

ESTUDIO PRELIMINAR DEL SOLFEO



Divide, y vencerás.

La *Metronomía* es la parte de la música, que trata de la medida musical del tiempo. Su estudio independiente del de la entonación, está fundado en la tan profunda y conocida máxima: *Divide, y vencerás*. Separemos, nos dijimos, en la enseñanza de la música, las dos partes que esencialmente la constituyen, y venceremos más fácilmente las dificultades que unidas nos oponen. Meditamos sobre los medios que para el logro de nuestro objeto debíamos adoptar, y el presente opúsculo, complemento á las teorías expuestas en nuestra Gramática, es el fruto de aquella meditación.

Diremos en su abono únicamente, que el resultado que hemos obtenido durante muchos años con su aplicación á la enseñanza, ha probado una vez más la verdad de aquella máxima.

Es evidente, por otra parte, que, aun siendo esencialísima, la parte *métrico-musical* no se enseña (hablamos en general), se deja que el discípulo, guiado por su intuición para élla, la adquiera rutinaria é imperfectamente, como todo lo que no está fundado en una razonable teoría. ¿Y si el discípulo no ha sido bien gratificado por la naturaleza de tál intuición? En semejante caso, resalta la necesidad de una instrucción como la presente. Llenar el vacío que notábamos en esta parte de la enseñanza, fué nuestro egoista objeto, cuando la creamos; mas hoy es el interés que el arte nos inspira, quien nos mueve á publicarla. Si conseguimos serle útil, se verán cumplidas nuestras aspiraciones. Con el mismo objeto de ser útiles al arte, cambiamos según aparece en esta Gramática, el modo de apreciar los intérvalos; clasificamos las notas de adorno y los valores, igualmente que los compases; dimos instrucciones sobre la expresión, y para que nada faltase en élla, creamos la teoría de la trasposición, todo lo cual sometemos al juicio imparcial de nuestros comprofesores.—TOMÁS CAMPANO Y TOUZET.

DEFINICIÓN DEL COMPÁS

Y

Principios fundamentales de la Metronomía.

Compás es la *unidad* de medida musical del tiempo; unidad variable en cantidad, y en sus *divisiones* y *subdivisiones*, que pueden ser binarias ó ternarias, semejante ó desemejantemente; pero que una vez *aquélla* y *ésta* determinadas, rige, para dividir simétricamente una indeterminada cantidad de tiempo. A las divisiones llamamos *Tiempos*, y á las subdivisiones *Partes*.

No existen, radicalmente, más que dos divisiones regulares (1) del tiempo musical: la *binaria* y la *ternaria;* las otras divisiones, si pertenecen á estos órdenes, no son sino subdivisiones de éstas (2). *En cuanto á los tiempos*, la división *binaria* es *normal* (3) en los compases cuyo numerador (4) es 2, 4, 6 ó 12, y es normal la *ternaria* en aquellos cuyo numerador es 3 ó 9. *Por lo que hace á las Partes*, (5) la división binaria es normal en los compases que tienen por numerador el 2, el 3 ó el 4, y la ternaria lo es en los que tienen el 6, el 9 ó el 12.

Los compases cuyo numerador es 5, 10 ó 7 son compuestos; los dos primeros, de division *ternaria* y *binaria*, alternadas, y el terce-

---

(1) *Regulares* son las que pueden *dividirse ó subdividirse* binaria ó ternariamente: así, pertenecen á esta clase los *Tresillos* y *Seisillos* que, por ejemplo, se hallan en los compases de $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, ó $^{4}/_{4}$, lo mismo que los *Dosillos* y *Cuatrillos* en los de $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ y $^{12}/_{8}$. Pero son *Irregulares* los grupos de 5, 7, 11, 13, 17, etc. porque no pueden dividirse ni binaria ni ternariamente.

(2) Así se observa, que el *tercer Tiempo* del compás de cuatro Tiempos, por ejemplo, aunque es fuerte comparado con el segundo y el cuarto, no lo es, comparado con el primero, al que está subordinado. Así mismo, la primer nota del *segundo Tresillo* de semicorcheas, en $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ ó $^{4}/_{4}$, por ejemplo, aunque acentuada, no tiene su acento la intensidad que la del primer Tresillo, por la misma razón.

(3) *Normal* es la división que sirve de regla en cada clase de compás. Así, es normal la división *en tres Tiempos* en los compases de $^{3}/_{4}$ y $^{9}/_{8}$, por ejemplo, y la división *en tres Partes* en los tiempos de los compases de $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ y $^{12}/_{8}$, y son *anormales* estas mismas divisiones en los Tiempos del $^{2}/_{4}$ y $^{4}/_{4}$, y en las Partes del $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ y $^{4}/_{4}$.

(4) *Numerador* es el número superior, y *denominador* el inferior.

(5) *Partes* llamamos á las *primeras divisiones* de los Tiempos, que son las *segundas divisiones* ó primeras *subdivisiones* del compás, para evitar la confusión que resultaría, en una instrucción como la presente, llamando indistintamente *parte* á las divisiones y subdivisiones del compás.

ro de la *binaria* (subdividida) y *la ternaria*, alternada también. De modo que hay las siguientes *clases* de compases: *Compases simples:* 2/, 3/, 4/, 6/, 9/ y 12/. *Compases compuestos:* 5/, 10/ y 7/ (1).

PRÁCTICA EN CLASE.

(INSTRUCCIÓN PRELIMINAR)

Colocación de los alumnos. (2)

Se colocarán formando un semicírculo (3) delante del Profesor; adelantarán el pié derecho hasta la mitad del izquierdo, separándolo de éste sobre dos centímetros: luego dejarán caer todo el peso del cuerpo sobre dicho pié (4). En esta posición el derecho queda enteramente libre para ejecutar los movimientos necesarios.

De los movimientos del compás.

Se comienza teniendo el talon del pié derecho ligeramente apoyado en el suelo, y la punta del pié levantada, como dos centímetros.

El pié ejecuta el primero y el último de los movimientos de cada compás, y la rodilla los intermedios (5) ó laterales.

---

(1) Para indicar la *clase* de compás, basta el numerador, siendo el denominador indiferente, con tal que esté expresado por uno de las siguientes cifras: 1, 2, 4, 8, 16, 32 ó 64, que són las únicas que representan *Figuras* musicales. Hay, pues, las siguientes *clases* de compases: de *dos*, de *tres* y de *cuatro* (subdivisión del de dos) *Tiempos,* EN DOS PARTES CADA TIEMPO, (2/, 3/ y 4/,) de *dos*, de *tres* y de *cuatro* (subdivisión del de dos) *Tiempos,* EN TRES PARTES CADA TIEMPO, (6/, 9/ y 12/) y además, los compuestos 5/, 10/ y 7/. Pueden combinarse otros de esta clase; pero su ritmo ó cadencia es difícil de retener.

(2) No se verá demasiada minuciosidad en todo esto, si se reflexiona que no hay detalle despreciable en los principios de toda clase de enseñanza, mayormente cuando versa sobre cosas de mecanismo.

(3) Como esta instrucción es para enseñar en clase, y estando en pié los discípulos, se prescindirá de lo que á la clase se refiere, cuando se enseñe individualmente.

(4) Si los discípulos están sentados (posición que da más libertad al pié), adelantarán el pié derecho. Aunque es preferible echar el compás con el pié, sobre todo para los alumnos de las músicas militares, puesto que al tomar instrumento, tienen que hacerlo así, no obstante, á los demás, y en particular á las señoritas, se les enseñará á echarlo con la mano, por razones fáciles de comprender, cuidando de que tengan cerrados suavemente todos los dedos, menos el índice y el siguiente, que se dejarán extendidos naturalmente, sin rigidez, con la palma de la mano en posición horizontal. En los movimientos no ha de interesarse el antebrazo, sino únicamente la muñeca, y aun ésta lo menos posible, pues los movimientos, al cambiar, han de ser cortos, pero rápidos, á fin de que sean fáciles y decisivos.

(5) La consideración de que el pié ejecuta penosamente los movimientos laterales, sobre todo en movimiento vivo, nos hizo preferir la rodilla para su ejecución. Repartidos así, entre el pié y la rodilla, los tres ó los cuatro movimientos se marcan fácilmente, aun en los movimientos más vivos. Tanto unos como otros han de ser cortos, y sin esfuerzo alguno.

Modo de ejecutarlos.

Compás de dos: el 1.° pegando un golpecito con la punta del pié en el suelo, y el 2.° pegando (1) otro golpecito con la misma punta arriba, en el aire.

Compás de tres: el 1.° como el primero anterior; el 2.° pegando un golpecito con la rodilla, á la derecha, en el aire, y el 3.° pegándolo arriba, con la punta del pié, como el último anterior.

Compás de cuatro: el 1.° como el primero de los anteriores; el 2.° pegando un golpecito con la rodilla, á la izquierda; el 3.° con la rodilla, á la derecha, y el 4.° como el último de los anteriores.

DEL COMPÁS.

(Explicación del Profesor) (2)

Llámanse *Tiempos* los movimientos que se ejecutan con el pié, la rodilla ó la mano, para formar un *Compás* musical. Así, *Compás* es un conjunto de *Tiempos*. Hay Compás de *dos* Tiempos, de *tres* y de *cuatro:* se marcan de este modo: *Compás de dos tiempos*. (El Profesor lo ejecutará conforme á la explicación anterior, para dar ejemplo, solicitando que sus discípulos le imiten: lo mismo efectuará con los compases de tres y de cuatro Tiempos. Esta primera prueba le servirá para hacerse cargo de su aptitud é irlos clasificando; pues además de la mayor ó menor inteligencia, descubrirá en ellos el mayor ó menor sentimiento rítmico, en la intención con que *marquen* (sin nombrarlos) los Tiempos. Puede tambien decirles, con el mismo objeto: marquen ustedes tantos compases de dos, de tres ó de cuatro Tiempos, y así conocerá quiénes han comprendido lo que es Compás y lo que son Tiempos).

Designación de las partes fuertes, débiles y semifuertes, y del tono ó acento con que deben expresarse los números de orden que les corresponden, en las combinaciones binaria, ternaria y cuaternaria. (Subdivisión de la binaria) (3).

(1) Nos servimos de esta palabra, en vez de las de dar y alzar, porque espresa mejor la accion rápida y marcada con intencion, que requieren los movimientos del compás. Los movimientos deben ser tan acompasados, es decir, sucederse con tanta regularidad, como las oscilaciones de un buen péndulo.

(2) El Profesor hará las explicaciones en el lenguaje que crea mas conveniente.

(3) Admitimos, por pura conveniencia, la subdivision de la binaria, y no la de la ternaria, que sería así: un fuerte y dos débiles; un semifuerte y dos débiles, que se nombraran uno, dos, tres—cuatro, cinco, seis, por ser demasiado complicadas.

Combinación
- *Binaria:* 1, fuerte; 2 débil.
- *Ternaria:* 1, fuerte; 2 y 3, débiles.
- *Cuaternaria:* 1, fuerte; 2, débil 3, semifuerte; 4, débil.

Pronúnciese
- el fuerte, con tono *imperativo.*
- el débil con tono *expositivo.*
- el semifuerte con tono *interrogativo.*

(Explicación del Profesor.)

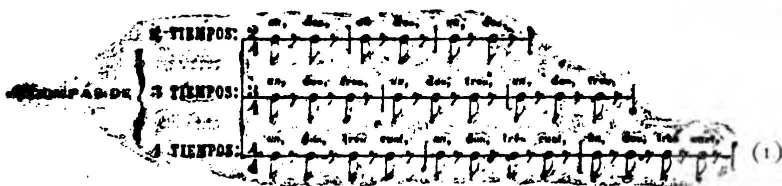
Los tiempos del Compás se diferencian unos de otros, en que unos son fuertes, ó acentuados, y otros débiles, ó sin acento, y alguno semifuerte, ó con acento menos fuerte. Por ejemplo: Compás de dos Tiempos: (El Profesor lo acentuará, segun la explicación anterior solicitando que sus discípulos le imiten: lo mismo efectuará con los compases de tres y de cuatro Tiempos. Luego, dirigiéndose á los que juzgue de menor comprensión, les dirá que expliquen cuáles son los Tiempos *fuertes,* los *débiles* y el *semifuerte,* en cada clase de compases).

Compases sin subdivisiones.

(Explicación del Profesor.)

Los Tiempos se nombran todos con brevedad, dejando un intérvalo de silencio entre número y número. El 1 se nombra, diciendo como quien manda, *un;* el 2 sencillamente; el 3, si es en el compás de tres Tiempos, con sencillez también, y si es en el de cuatro, como quien pregunta, tres?; el 4 sencillamente, diciendo, cuat. De modo que el 1 siempre es fuerte, el 2 y el 4 son siempre *débiles,* y el 3 es ó *débil* ó *semifuerte*, según los casos.

Ejemplos de los compases sin subdivisión, que, dando á cada Tiempo el acento que le corresponde, ejecutarán, después del Profesor, los más adelantados, y luego la Clase entera.



(1)

(1) La parte musical, en todo el estudio de la Metronomía, es para inteligencia del Profesor, pues el discípulo puede, durante todo su estudio, sin inconveniente alguno, ignorar que existe la notación musical. El silencio que acompaña á cada corchea, indica la brevedad con que deben numerarse los Tiempos, y, á falta de signo ortográfico que exprese el tono imperativo, subrayamos el *un.*

Compases con subdivisiones ó con Tiempos divididos en Partes.

(Explicación del Profesor.)

Así como el compás puede dividirse en dos, tres ó cuatro Tiempos, cada Tiempo (si el movimiento es suficientemente lento) puede dividirse en dos, tres ó cuatro Partes. Sólo la primera Parte de cada tiempo se *marca* y se numera; las demás se numerarán, sin *marcarlas;* pero aunque no se marquen, deben *sentirse*, como si efectivamente se marcaran con un movimiento.

Ejemplos de los compases con subdivisiones, que, dando á cada Parte el acento que le corresponde, ejecutarán, después del Profesor los más adelantados, y luego toda la clase.

COMPÁS DE 2 TIEMPOS: EN 2 PARTES: / EN 3 PARTES: / EN 4 PARTES: (1)

COMPÁS DE 3 TIEMPOS: EN 2 PARTES: / EN 3 PARTES: / EN 4 PARTES:

COMPÁS DE 4 TIEMPOS: EN 2 PARTES: / EN 3 PARTES: / EN 4 PARTES:

(Después de ejecutadas todas las clases de compases, anotadas con signos musicales, por toda la Clase, el Profesor, para cerciorarse de que todos han *comprendido* lo que acaban de ejecutar, diri-

---

(1) Después de cada primer Tiempo, supliremos los silencios con los *puntos de picado*, y la letra con las cifras ó números. Se marcarán, como es regular, más vivas las tres Partes que las dos, y más las cuatro que las tres.

giéndose á los que le inspiren menos confianza en este punto, les dirá que ejecuten tal ó cual compás, indicándoselo según la nomenclatura expuesta en los *Ejemplos de las páginas* 95 y 96. Luego los ejercitará, durante el tiempo que crea necesario para que se desarrolle en ellos el sentimiento rítmico, en las lecciones que siguen, teniendo presente la siguiente

ADVERTENCIA IMPORTANTE: *Cada lección debe practicarse en tres Movimientos bien distintos, y por el órden siguiente:* 1.° MODERADO, 2.° LENTO, *y* 3.° VIVO. *Moderado será el que la Clase haya tomado naturalmente, y por éste regulará el Profesor los otros dos, á juicio suyo* (1).

LECCIONES DE METRONOMÍA.

Compás sin subdivisión.

(El Profesor indicará la lección que se va á ejecutar, diciendo: Compás de 2 Tiempos; Compás de 4 Tiempos en 3 Partes, etc.)

COMPÁS DE

1.ª 2 TIEMPOS: etc. (hasta que el Profesor mande cesar).

2.ª 3 TIEMPOS: etc.

3.ª 4 TIEMPOS: etc.

Compás con subdivisión.

COMPÁS DE

4.ª 2 TIEMPOS EN 2 PARTES: etc.

5.ª 3 TIEMPOS EN 2 PARTES: etc.

6.ª 4 TIEMPOS EN 2 PARTES: etc.

---

(1) La prescripción sobre los Movimientos, que, por ahora no tienen más objeto que el de hacer adquirir aplomo en el compás, lo tienen importantísimo, aplicada á las lecciones de Solfeo, *escritas para la exacta comprensión de los valores;* porque evita que el discípulo aprenda de memoria, por rutina ó de oído, las lecciones, pues que la variación radical de Movimiento (del Lento al Vivo) hace aparecer nueva, por decirlo así, una misma lección, viéndose el discípulo obligado á relacionar los valores con el Movimiento, cada vez que se opera dicho cambio.

COMPÁS DE

7.ª 2 TIEMPOS EN 3 PARTES:

8.ª 3 TIEMPOS EN 3 PARTES:

9.ª 4 TIEMPOS EN 3 PARTES:

COMPÁS DE

10.ª 2 TIEMPOS EN 4 PARTES:

11.ª 3 TIEMPOS EN 4 PARTES:

12.ª 4 TIEMPOS EN 4 PARTES:

Después de dar las anteriores lecciones en el órden en que están, conviene repasarlas salteadas, para asegurarse en su conocimiento.

LECCIONES EN CONTRATIEMPO.

(Explicación del Profesor.)

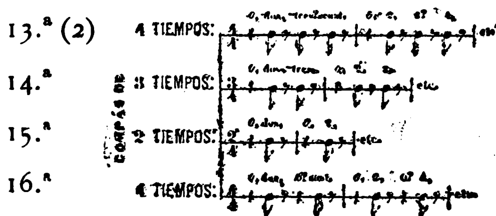
Contratiempo se llama en música al *callar los fuertes y expresar los débiles*. Así, en las *combinaciones binarias*, ó de dos en dos, que

son 1, 2, 1, 2, (1) el contratiempo se hará así: *o*, 2, *o*, 2; en las *combinaciones ternarias,* ó de tres en tres, que son *1*, 2, 3, *1*, 2, 3, el contratiempo se hará así: *o*, 2, 3, *o*, 2, 3, y en las *combinaciones cuaternarias,* ó de cuatro en cuatro, que son *1*, 2, 3?, 4, *1*, 2, 3?, 4, el contratiempo se hará así: *o*, 2, *o*, 4, *o*, 2, *o*, 4; ó bien así: *o*, 2, 3?, 4; porque el *tres,* que es fuerte, con relación al cuatro, es *semidébil,* comparado con el *un,* y por lo tanto *puede hacerse el contratiempo de dos modos, en las combinaciones cuaternarias.*

Aunque en todo contratiempo se calla el *un,* y á veces el tres?, no por eso debe dejar de *expresarse* ó *sentirse,* al menos, íntimamente, nombrándolo, cada uno para sí.

Conviene que al principio de cada lección, ó la primera vez que cada una se ejecute, un pasante de la clase se encargue de nombrar el número que se calla, ó suplirlo, dando un golpecito suficientemente fuerte, con cualquier y sobre cualquiera objeto que se tenga á mano. En cuanto al movimiento, no debe exigirse sino aquel que cada uno, ó cada sección de la Clase pueda alcanzar sin confusión; pues si bien los que poseen el sentimiento rítmico, ejecutan desde luego los contratiempos en Movimiento vivo, con seguridad, debe procederse gradualmente, con aquellos que no estén dotados de dicho sentimiento, observando con atención las menores señales que de vaguedad en su ejecución se descubran, para no aumentarlo, mientras en él no se aseguren.

Contratiempos de un Tiempo.



(1) Al hacer todas estas demostraciones, es conveniente que el Profesor las haga marcando el compás, y haciendo los contratiempos de dos modos: 1.º como *contratiempos de Tiempos,* y 2.º como *contratiempos de Partes,* (Ejemplos en las lecciones 15.ª y 23.ª, para las combinaciones binarias; 14.ª y 20.ª para las ternarias, y 16.ª y la misma en contratiempos de Partes, si el Profesor lo juzga necesario; pues, en cuanto á nosotros, por juzgarlas demasiado complicadas y de muy poco uso, no damos ejemplos de ellas).

(2) El Profesor añadirá, á la designación del compás que deba ejecutarse, la palabra *á contratiempo,* por ejemplo: Compás de 4 Tiempos, en contratiempo. En la lección 13.ª añadirá, además: *con un contratiempo sólo,* para distinguirla de la 16.ª, en la que dirá: *con dos contratiempos, un* y tres.

Contratiempos de una Parte.

17.ª COMPÁS DE 2 TIEMPOS EN 4 PARTES

18.ª COMPÁS DE 3 TIEMPOS EN 4 PARTES

19.ª COMPÁS DE 4 TIEMPOS EN 4 PARTES

20.ª COMPÁS DE 2 TIEMPOS EN 3 PARTES

21.ª COMPÁS DE 3 TIEMPOS EN 3 PARTES

22.ª COMPÁS DE 4 TIEMPOS EN 3 PARTES

23.ª COMPÁS DE 2 TIEMPOS EN 2 PARTES

24.ª COMPÁS DE 3 TIEMPOS EN 2 PARTES

25.ª COMPÁS DE 4 TIEMPOS EN 2 PARTES

Contratiempos de dos ó más Tiempos. (1)

(Explicación del Profesor.)

Aunque el contratiempo consiste en callar únicamente lo fuerte y expresar lo débil del Compás ó del Tiempo, ocurre á veces callar,

---

(1) Queda á juicio del Profesor el pasar ó no los siguientes contratiempos por ser de poca utilidad práctica; por eso no ponemos los derivados de la lección 28.ª, ó sea de 4 Partes con tres Partes de contratiempo.

además del fuerte, uno (ó más) de los débiles y expresar el otro, por ejemplo: (Aquí el Profesor ejecutará la lección 26.ª, invitando á la Clase á repetirla. Lo mismo efectuará con la 27.ª y sucesivamente con todas las siguientes).

COMPÁS DE

26.ª 3 TIEMPOS:

27.ª 3 TIEMPOS:

28.ª 4 TIEMPOS:

Contratiempos de dos Partes.

COMPÁS DE

29.ª 2 TIEMPOS EN 3 PARTES:

30.ª 3 TIEMPOS EN 3 PARTES:

31.ª 4 TIEMPOS EN 3 PARTES:

CONCLUSIÓN

Aunque la utilidad del estudio de la Metronomía, para el cual son suficientes tres ó cuatro lecciones en Clase, se toca desde luego, cualquiera que sea el Método que para aprender el Solfeo se adopte, por el aplomo con que, aun en los Movimientos más lentos muestran en el compás los que lo han pasado, el resultado es completo, si las primeras lecciones de solfeo están acordes con este *estudio preliminar*. Una vez instruido el discípulo en el conocimiento de las Figuras y de sus valores, así como en la formación de los compases, (estudio que puede hacer en gran parte juntamente con el de la Metronomía) al llegar á la octava ó á la décima lección puede haber pasado cómodamente los compases de $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$ y $^{12}/_8$ en corcheas, con silencios de compás, de Tiempo y de una Parte, con contratiempos de un Tiempo, etc. Así lo practicamos, y así se verá en el Método de Solfeo, que, como continuación del presente estudio debe seguir á la publicación de la presente obra.

FIN.

INDICE

FÉ DE ERRATAS

	Donde dice	Léase
(Pág. 23) Nota, 3.ª línea.. .	lo binoría	la binaría
(Pág. 32) Nota, 4.ª línea.. .	fuerte por	fuerte éste por
(Pág. 33) Línea 21	que se le	que se les
(Pág. 35) lin?a 10. . . .	(no demasiado)	(no mucho)
(Pág. 35) línea 23. . . .	círculo	semicírculo
(Pág. 52) líneas 27 y 28 . .	resul-an	resultan
(Pág. 59) línea 6.ª	sustutuciones	sustituciones
(Pág. 59) línea 8.ª	al Fa,	al Fa
(Pág. 59) línea 9.ª	Re, La Mi,	Re, La, Mi
(Páp. 64) línea 21	Si bemol	Si bemol.
(Pág. 75) ejemplo 2.º Adagio.		la abreviación sobre el Mi debe de estar horizontal.
(Pág. 79) Pentágrama 7.º.		sobre el Fa del penúltimo compás faltan tres barras.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C039091388